REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Théâtre, Musique, Cinéma

TOME VII 1970

ÉDITIONS DE L'ACADÉMIE DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef:

MIHAIL JORA, membre de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie

Rédacteur en chef adjoint:

MIRCEA POPESCU, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

Membres:

SIMION ALTERESCU
ION CANTACUZINO
GHEORGHE CIOBANU
DINA COCEA
DUMITRU FERNOAGĂ
MIHAI FLOREA
MIHNEA GHEORGHIU, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie
ALFRED HOFFMAN
ION PASCADI
ZENO VANCEA, membre de l'Académie dea Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie
MIRCEA VOICANA
ELENA ZOTTOVICEANU

Secrétaire scientifique de rédaction:

OLGA FLEGONT

Secrétaire de rédaction:

YVONNE OARDĂ

La Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, série Théâtre, Musique, Cinéma, paraît une fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à « Întreprinderea de comerț exterior LIBRI », Boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie ou à ses représentants à l'étranger.

Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange ainsi que toute correspondance seront envoyés à la rédaction: 196, Calea Victoriei, Bucarest.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Sommaire • REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
Série Théâtre, Musique, Cinéma

Tome VII, 1970

Page

CLEMANSA FIRCA, Transfigurations de certains styles européens à traves la musique de Georges Enesco 3

ELENA ZOTTOVICEANU, La première à Paris de l'opéra *Œdipe* de Georges Enesco 9

SIMION ALTERESCU, Conditionnements esthétiques de l'art de l'acteur à la fin du XIXe siècle 21

ALFRED HOFFMAN, Le *style* de l'interprète 29

JERZY TOEPLITZ, Tâches et méthodes de l'histoire du cinéma. Considérations historiosophiques et sur la méthode 35

GHEORGHE CIOBANU, Un *Kyrie eleison* à quatre voix sur notation byzantine, du commencement du XVIIIe siècle 45

ION CANTACUZINO, De la naissance à Bucarest d'une branche du septième art, le cinéma de recherche scientifique, en 1898 53

MARGARETA ANDREESCU, Die ersten Berührungen des rumänischen Theaters mit Max Reinhardts Schaffen zu Beginn des Jahrhunderts..... 57

ION CAZABAN, Aspects du mouvement d'avant-garde dans le théâtre des années '20 67

GEORGE MANOLIU, Eugène Ysaye, violoniste et compositeur..... 79

OLTEEA VASILESCU, Victor Iliu (in memoriam) 87

Chronique 89

Travaux parus 103

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME VII, p. 1–104, BUCAREST, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TRANSFIGURATIONS DE CERTAINS STYLES EUROPÉENS À TRAVERS LA MUSIQUE DE GEORGES ENESCO*

Clemansa Firca

C'est *l'orientation de la musique énescienne vers l'universel* qui témoigne avec le plus d'éloquence et bien mieux, parfois, que ses ouvrages d'un caractère autochtone très accusé, de la nature et même, pourrait-on dire, de la puissance d'originalité du compositeur. Ce paradoxe est en quelque sorte celui de l'école même de composition roumaine contemporaine d'Enesco dont la condition imposée à toute individualité pour s'affirmer résidait justement dans une confrontation sur le plan universel des valeurs, dans une détermination par rapport aux valeurs de la musique européenne. On peut dire que dans la relation qui s'établissait entre les deux forces motrices de développement de la création musicale roumaine, entre la force de *germination* d'une part et la force de *réaction* d'autre part, la dernière était non seulement le corollaire de la première, mais bien plus y était même implicite, dans la mesure où création signifie force de projection dans le monde extérieur, force de pénétration et force d'expansion.

Néanmoins, si *l'école* — organisme collectif — a requis de nombreuses époques et étapes, des tendances et des directions variées de style et toute une suite de générations et de compositeurs pour réaliser l'effort destiné à aboutir, sur la voie des valeurs autochtones, à des caractères de permanence universelle, tout autre a été le cas du processus de même envergure mais dont le déroulement s'est opéré dans les limites de vie d'une *seule* individualité, dans celles de l'œuvre d'un *seul* créateur — Enesco — , celui-ci représentant ce cas, très rare, de l'artiste qui soumet l'évolution de toute une école à sa propre expérience.

Le fait que dans son devenir artistique, Enesco a pu éviter les vicissitudes historiquement inhérentes à toute maturation générale (en l'espèce, des symbioses artificieuses entre l'élément roumain et l'élément occidental, un éclectisme dépourvu de perspective, l'esprit provincial des réalisations autochtones), ou le fait que l'unicité de son œuvre s'identifie à l'unicité même de la fusion suprême, au niveau des immanences esthétiques, entre le national et l'universel, sont dus à la nature créatrice du compositeur, non seulement prodigieuse, mais encore toute spéciale. Esprit synthétique par excellence, Enesco s'est obstinément refusé tant à l'orientation unique qu'aux attitudes radicales, sa création musicale étant inédite non par une puissante négation du climat existant, mais par sa capacité à soumettre ce climat tout doucement, de manière pourtant persuasive, jusqu'à le fondre à la chaleur de sa personnalité incandescente et à le transfigurer. Enesco, pour qui seul le besoin d'exprimer « son soi-même » était exclusif, a été également sensible à l'attrait des grandes traditions européennes, résonnant à tout ce que celles-ci lui offraient. Mais, d'un côté, l'impératif inné — « être soi-même » — devenu avec le temps véritable précepte, d'un autre côté, la tendance elle-aussi innée vers le relatif, vers la fusion des contraires, étaient à ce point implantés dans sa nature que toute

* Communication faite à la Session scientifique organisée à l'occasion du XXe anniversaire de l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie (juin, 1969).

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, 1970, VII, p. 3—7

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

incorporation d'éléments nouveaux prenait implicitement l'aspect d'une restructuration, d'un changement d'identités; selon la nature du matériau en cause, l'incorporation signifiait soit une conversion des valeurs et des concepts universels, soit, inversement, la découverte d'équivalences roumaines en même temps que propres au compositeur, exclusivement « énesciennes ».

Les contacts décisifs avec la musique occidentale se placent, évidemment, à l'époque de sa formation. Ses études à Vienne et Paris ont modelé son profil de musicien « européen » au sens le plus propre du mot: une vaste culture professionnelle non discriminante, une aptitude particulière à accumuler et homogénéiser des éléments divergents appartenant à deux traditions réputées, enfin — en tant que trait définissant de sa création musicale — une vocation à trouver les correspondants ou les «types» analogues — sans jamais recourir aux identifications — des orientations ou des tendances représentatives de l'art musical européen.

Evidemment, ce ne seront pas ces mêmes circonstances de son éducation artistique qui vont nous faire comprendre la manière spécifique d'Enesco de s'intégrer dans l'universel de la musique; pour y arriver, il nous faut opérer avec les éléments impondérables de son être authentique, aussi bien sur le plan individuel qu'ethnique, il nous faut déterminer le ferment capable de transformer et qui se trouve présent dans toutes les adhésions du compositeur roumain aux traditions européennes plus ou moins anciennes, jusque dans ses affinités avec un auteur, une époque, un style, une modalité technique.

En se définissant lui-même, à un moment donné, comme « romantique et classique par instinct », Enesco — loin de s'encadrer dans une catégorie de style — , ne faisait en fait que définir deux coordonnées de sa sensibilité, lesquelles tiennent des catégories consacrées pour des raisons purement circonstancielles. La nature intime du compositeur, lyrique et confessionnelle par excellence, était portée vers l'effervescence, le tumulte, les effusions « romantiques » et la preuve nous la trouvons dans ses ouvrages de première jeunesse. Mais, un penchant fondamental vers l'introversion, un regard perpétuellement dirigé vers l'intérieur, « l'existence dans le rêve » — telle qu'Enesco lui-même l'appelait — dicteront à travers le reste de son œuvre la réticence et la discrétion de l'extériorisation et, comme une sourdine appliquée au sentiment, détermineront l'apparition de cet « éthos » spécifiquement énescien, fait de tumulte maîtrisé et de tensions contenues, de cette musique que, de manière si suggestive, George Călinescu a défini: « douce dans ses clameurs, vibrante dans ses chuchotements ».

L'équilibre énescien est fait d'impulsions contraires: il résulte du refus qu'oppose son esprit, *malgré tout* effervescent, et sa nature, *malgré tout* hypersensible, à l'exacerbation et à l'ostentation; il résulte également de l'aspiration vers la clarté de ce créateur qui contemple néanmoins son monde intérieur irrationnel et non différencié. Eminemment intérieures, marquées en même temps par les insignes de la *convergence* et de la *limpidité* — caractéristiques de la culture dont elles descendent — les conceptions énesciennes sur l'harmonie et l'équilibre se font jour dans l'œuvre du compositeur sous la forme de ce que j'appelerais volontiers une « équation du Beau classique » dans ce sens que Beau signifie la coopération de modalités équilibrées et amenées à une efficience égale.

De semblables prédispositions devaient fatalement conduire le compositeur élevé dans le milieu musical d'Occident, à certains rapprochements, à certaines prédilections. Ainsi, sa ferveur romantique gisant dans les profondeurs de son être mais qui aspirait aussi bien à une expression classiquement équilibrée, devait l'attacher au climat musical de Brahms, tandis que son penchant à saisir un flux impétueux,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

parfaitement subjectif, dans des constructions des unitaires se distinguant par l'économie des motifs, devait le relier à César Franck. La création musicale du maître allemand, tout comme celle du maître français, ne pouvaient que suggestionner Enesco par tout cet agencement de libertés et de rigueurs, par toute cette passion romantique palpitant dans des formes de marbre qui, pour avoir hérité des traditions architectoniques du classicisme viennois ou pour s'être disposées suivant les lois de la construction cyclique, devaient faire renaître — surtout celles du second cas — la polyphonie baroque au cours d'un siècle qui lâchera totalement le contrepoint.

Cette formule d'équilibre aura eu sur le développement artistique tout entier d'Enesco une importance génésique en même temps que symbolique, puisqu'à chaque étape de son évolution, le compositeur lui assignera des significations toujours autres tout en la maintenant dans son subconscient comme prototype; les termes de la polarité romantique-classique, de fait expansivité-contenance, acquéraient avec le temps une signification esthétique et musicale toujours plus particulière, si bien que vers la fin de sa vie, du haut de son originalité absolue, Enesco pouvait se permettre — à propos de l'un de ses derniers ouvrages, le *Quatuor op. 2 pour piano et cordes* — de conjuguer, en plaisantant, le verbe « brahmsieren ».

Pour un temps, Enesco s'est approché des deux extrêmes de la dite polarité: la création wagnérienne et le néoclassicisme. L'art de Wagner l'attirait par son caractère ardent et extatique et le troublait sensoriellement (« Wagner me bouleverse physiquement » disait-il), tout comme le faisait également vibrer sensoriellement la musique de Brahms ou celle de César Franck, au contact de leurs sonorités riches et généreuses qui répondaient à « la soif de plénitude harmonique » que le compositeur avouait ressentir.

Le néoclassicisme, parmi les fondateurs duquel on peut du reste le compter, a représenté pour Enesco le temps d'une étape brève, mais fertile en conséquences sur le plan des contraintes formelles, elles-mêmes essentiellement revues jusqu'à aboutir à cet aspect de « surcharge de sentiment » couvrant de vieux moules canoniques, tel que s'exprime un critique américain au sujet de la *II-e Suite pour orchestre.*

Par toutes ces voies, Enesco prenait contact avec une musique dont le souffle des confrontations dialectiques animait de majestueux édifices et dont les catégories — fussent-elles équilibrées par des Brahms ou uni-, autant qu'hyper-exaltées par des Wagner — ne manquaient pas d'être nettement configurées et définies. Dès lors, débarqué dans ce paysage en venant des bords d'une culture musicale de tradition ancestrale monodique — où le chant et le besoin de chanter, lourds de significations lyriques, semblaient porter l'empreinte de l'abandon orphique — , Enesco devait substituer aux réalités du milieu celles dont justement il était l'éminent émissaire. Le *lyrisme* et le *besoin de chanter*, autrement dit le primat archétype de la mélodie, sont effectivement chez Enesco les facteurs ordonnateurs et modeleurs de tous ses moyens d'expression et la puissance avec laquelle les commandements lyriques se transmettent à sa morphologie musicale — phénomène quelque peu comparable à celui purement physique de la conservation de l'énergie—donne la mesure même de la puissance d'originalité du compositeur.

La mélodie qui détient pratiquement même dans l'œuvre énescienne la place due au parler natif constitue le terrain sur lequel la personnalité d'Enesco s'est manifestée tout d'abord et avec le plus d'intensité. La nature si particulière, cette note personnelle de certains de ses *opus* de filiation toutefois romantique — tels que l'*Octuor* et le *Dixtuor*, la *Ire Symphonie* et la *IIe Sonate pour piano et violon* (surtout les parties lentes de ces deux derniers) — est due notamment à l'infiltration dans

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ces pages d'une substance mélodique typiquement énescienne, portant une forte empreinte personnelle tout en étant subtilement, ineffablement, pourtant organiquement, liée au folklore. Des intonations, des contours mélodiques typiquement roumains, des déviations imprévues vers le modal, des formules archaïquement autochtones de deux, trois ou quatre tons, se font partout sentir. Il me suffirait de rappeler le *tonus* ethnique infusé par l'intermédiaire d'éléments mélodiques à la deuxième partie de la *Ire Symphonie* où le thème de type wagnérien s'associe tout naturellement à un motif de résonance folklorique et où l'esprit de la mélodie de facture romantique se poursuit et se complète par celui d'une improvisation de *doïna*; de rappeler ce véritable alliage de motifs et d'inflexions dont le résultat sera, dans la cinquième partie (l'*Aria*) de la *IIe Suite pour orchestre*, cette singulière interpénétration de *Sehnnsucht* et d'abandon lyrique roumain; de rappeler enfin l'emploi fréquent de l'unisson dans les ouvrages d'orientation traditionnelle. Autant de traits qui, multipliés, rendent osmotiques les transitions de la cantilène romantique au débit monodique essentiellement roumain du *Prélude à l'unisson* de la *Ire Suite pour orchestre*, de même qu'ils rendent les stades de transition profondément représentatifs du style énescien.

Le caractère cursif, la fluidité, propres par définition à la mélodie, se retrouvent également au niveau d'autres dimensions du discours musical énescien. J'envisage par là ce débit incessant de matière musicale complexe faite de polyphonie imitative et de superposition, d'harmonie polyphonique et de contrepoint harmonique, constituant ainsi une structure spécifiquement énescienne que le compositeur lui-même laissait sous-entendre par ces mots: «Je suis, en essence, un polyphoniste...». D'ailleurs, c'est sur les bases de ce penchant à la polyphonie et de sa formation polyphonique qu'Enesco se dirigera vers une solution toute personnelle, celle d'une polyphonie compatible avec les particularités de la mélodie roumaine; ce sera *l'hétérophonie* qui n'est, en somme, que l'expression distributive de la monodie, qu'une réincarnation de l'esprit monodique dans une tessiture polyphonique.

La musique d'Enesco propose une acception, disons lyrique, de l'architectonique musicale monumentale: à la place de la grandeur envisagée en tant qu'opulence et acuïté des processus, en tant que moyen de configuration précise des articulations de la forme, il propose un autre genre de grandeur, celle de la ligne continuelle et ondulée du discours musical, couvrant de vastes portions ou l'entière surface d'un ouvrage — tel qu'en témoignent de manière exemplaire, aux deux pôles de sa carrière, les formes monolithiques de *l'Octuor* et de la *Symphonie de chambre* — ou celles largement arquées de la *IIe Sonate pour violon* ou du *Quintette op. 29 avec piano*. La prédilection d'Enesco pour l'architectonique cyclique — laquelle suppose la tension des idées musicales sur de grandes surfaces — aussi bien que sa propension à l'estompage des sections formelles, pratiqué surtout dans ses ouvrages de maturité dénotent l'existance dans son œuvre d'un état lyrique fondamental, unique. Ces différenciations catégoriques des mouvements, des divisions et sous-divisions de la forme sonate, lied, etc., différenciations qui sont saisissables chez Brahms ou chez Franck jusque dans les constructions cycliques, disparaissent ou s'atténuent chez Enesco sous l'empire du courant lyrique qui semble toujours renaître de par lui-même et sans cesse se projeter de l'avant. Le massif, le gigantesque ne concordent pas avec l'idéal architectonique d'Enesco et c'est pourquoi, chaque fois que ce déroulement «en vagues» — si caractéristique de sa musique — surenchérit pour faire face à des proportions extérieures dépassant les proportions intérieures, nous sommes inévitablement sous l'impression de l'excessif et du superdimensionné.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Le travail thématique, cette donnée nécessaire de l'élaboration des grandes formes musicales, au caractère organique de laquelle la technique cyclique vient de contribuer par le principe de l'unité dans la variété, répondait aux nécessités de la musique d'Enesco là où celle-ci adhère à certains domaines du chant populaire ; en effet, les affinités du compositeur avec, d'une part, le style *parlando-rubato* propre à la manière de chanter la *doīna* roumaine, lequel implique liberté et non répétition de rythme, et d'autre part, avec la modalité de l'improvisation par ce que celle-ci fait supposer de broderie autour de certains motifs et de reprises variées de certaines formules, se trouvent à la base des métamorphoses cycliques énesciennes, minutieuses et longuement élaborées, ainsi que dans le substratum de la pensée du compositeur, portée avec esprit de conséquence, vers la variation tant dans le domaine mélodique que dans celui du rythme.

Lorsqu'Enesco rencontrait l'impressionnisme, après un contact préalable avec le pré-impressionnisme de Fauré, les grands axes de sa sensibilité et de sa conception étaient déjà fixés ; aussi, les synthèses n'en furent-elles que plus serrées et plus personnelles et la transfiguration des éléments du dit style n'en fut-elle que plus également et efficacement reproduite par l'œuvre. Pourtant, le compositeur ne s'est penché qu'en subsidiaire sur le côté pictural de l'impressionnisme ; en échange, sous l'empire de l'état de rêve, du « vivre dans le songe intérieur » que son acte de création implique, l'artiste a adopté l'expression diffuse, d'un contour vague, coutumière à l'impressionnisme, mais il lui a fait acquérir dans son œuvre une autre qualité, une autre « consistance ». On le remarque surtout dans les pages d'évocation — avouées ou non — des contrées natales, comme le sont le finale de la *Ire Sonate pour piano*, le mouvement médian de la *IIIe Sonate pour piano et violon*, certains moments de la *Suite villageoise pour orchestre* et de la suite pour piano et violon, *Impressions d'enfance*; dans tous ces cas, le paysage apparaît comme intégrant à l'état lyrique ; il n'est pas simplement *décrit*, il est *remémorisé*, surgissant de l'anéantissement dans le souvenir et ce dernier, suprême occasion de rêverie, d'évasion de la réalité environnante, est celui qui, en rendant relatives et estompées les limites et les contrastes, en enchaînant et en faisant fusionner des éléments hétérogènes, fait en sorte que la zone de certaines équivalences esthétiques avec l'impressionnisme soit au fond celle de quelques-unes des plus originales particularités du style énescien pleinement valorisées : l'irrisation du discours découle de l'hétérophonie, de l'indéfini harmonique et de la mobilité des structures modales, l'imprécision du dessin rythmique résulte de l'appel au *rubato*, etc.

✧

Dans ce qui précède, je suis loin d'avoir épuisé la totalité des confluences de la musique énescienne avec les styles et les orientations de la musique européenne ; je n'ai touché que celles qui se configurent plus ou moins dans la période de formation du compositeur, en me bornant à quelques points. J'ai choisi ces confluences qui vérifient et renforcent les qualités natives principales du génie d'Enesco et qui, ont par là-même influencé l'évolution de l'école de composition roumaine. A mesure ou'il avançait vers sa maturité, les voies de communication avec les réalités musicales de son siècle devenaient toujours plus subjectives, plus souterraines, voire même latentes, mais, par cela même dirait-on, elles devenaient aussi plus fertiles et plus stimulatrices pour le développement ultérieur de la création musicale roumaine dans le contexte de la musique universelle.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LA PREMIÈRE À PARIS DE L'OPÉRA ŒDIPE DE GEORGES ENESCO

Elena Zottoviceanu

« J'ai souvent pensé que, réussie ou manquée, toute existence a son aventure, son drame secret. Mon ressort à moi, mon drame et mon aventure tiennent en trois syllabes que Sophocle a rendu fameuses : Œdipe. »[1] C'est en ces termes qu'Enesco commence ses souvenirs sur son œuvre capitale [2].

L'« aventure » a commencé le soir où Enesco a vu Mounet-Sully jouant le rôle d'Œdipe à la Comédie Française. « Je ne saurais décrire — avoue-t-il — le choc que je ressentis devant l'œuvre et son interprète (...). J'étais halluciné, possédé » [3]. Il fut particulièrement impressionné par la voix sonore et flexible qui lançait les phrases comme un chant, les vers comme une mélodie, ainsi que par le jeu d'une extraordinaire puissance du grand tragédien [4].

Dès ce moment, Enesco résolut de composer une œuvre inspirée du mythe d'Œdipe. A la recherche d'un librettiste, il eut la chance de tomber sur Edmond Fleg (on peut dire la chance, car s'assurer un bon libretto est à la fois un problème-clé et chose difficile, ainsi qu'en témoignent d'innombrables œuvres lyriques d'un excellent niveau qui perdent de leur valeur faute d'une trame dramatique appropriée). Poète sensible, doué de sens musical et d'une certaine expérience du genre, rompu en outre à l'étude de l'Antiquité, Fleg comprit les intentions du compositeur et s'y plia parfaitement. Il réussit à lui donner un libretto qui, par ses qualités, « a été le fondement littéraire de la future œuvre lyrique, a stimulé l'inspiration du compositeur et a donné naissance à la musique » [5].

Nous tâcherons de montrer brièvement, en nous servant des conclusions des dernières recherches [6], comment s'est déroulé, un quart de siècle durant, le processus de création de l'œuvre. De fait, si l'*Œdipe* a occupé l'esprit d'Enesco pendant près de trente ans, la durée du travail effectif fut bien plus courte : du 1er janvier 1910 (date de la première esquisse) jusqu'au 27 avril 1931, c'est-à-dire 21 ans. Mais sur ces 21 ans, 10 seulement (1er juillet 1921 — avril 1931) représentent la phase de composition proprement dite, le reste constituant la période de gestation et de préparation. De même, les années qui se sont écoulées après l'achèvement de l'œuvre, jusqu'à la première de 1936, ont été occupées par la copie des parties, les corrections, etc.

En ce qui concerne la présentation de l'œuvre au public, l'« aventure » s'est déroulée progressivement, depuis des auditions restreintes, dans un cadre intime, jusqu'à l'exécution de fragments dans des concerts symphoniques et à la grande heure de la première. A mesure que la partition mûrissait, prenait forme, Enesco jouait au piano, devant des musiciens ou devant ses amis les plus proches, tantôt un tableau, tantôt un acte, afin d'en vérifier l'effet dramatique, de confronter ses propres idées. De telles auditions ont eu lieu vers 1922—1923 en Roumanie [7] et à Paris [8].

Voici, selon Emanoil Ciomac, comment se déroulait une de ces auditions: Enesco commençait par réciter le texte et par exposer ses idées, ses intentions ; après quoi il jouait le fragment au piano, « tout en mimant et en déclamant avec une infinité de nuances, une gamme infinie d'expres-

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, 1970, VII, P. 9 — 19.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sions, depuis les plus subtiles jusqu'aux plus bouleversantes. Du piano, en y joignant des imitations vocales, il tirait d'étonnants effets instrumentaux. Solistes, chœur, orchestre, tout s'animait sous l'effet de ses mains, de sa voix et de l'aspect hallucinant de sa personne » [9].

Cependant, Enesco ressentait sans doute le besoin d'une confrontation avec un public plus large, car il dirigea à plusieurs reprises des fragments d'*Œdipe* dans des concerts symphoniques. [10] Mais à partir de 1925 et jusqu'à la première de 1936 il ne répéta plus cette expérience. Fort de cette épreuve nécessaire, certains doutes éclaircis, le compositeur se remit au travail, se pencha à nouveau sur la partition, mit au point l'orchestration jusque dans ses derniers détails.

✧

Un opéra ne vit toutefois sa vraie vie que sur la scène. Mais qui pouvait interpréter de façon musicale le cri d'horreur que pousse Œdipe au moment où il devient aveugle, ce point de départ de tout l'opéra? Enesco avait pensé en premier lieu à Chaliapine. Bien qu'âgé de plus de 60 ans, celui-ci possédait la puissance et la force d'expression dont le héros d'Enesco avait besoin. Mais sans avoir même vu la partition, afin de ne pas se laisser tenter par la musique, à la simple lecture du libretto, le vieux chanteur avait décliné l'offre: la présence en scène durant tout le spectacle représentait pour lui un trop grand effort. Pour Enesco, ce fut une déception. Mais l'Opéra de Paris était décidé à assurer à son œuvre la meilleure réalisation possible. Dès 1934, Philippe Gaubert, qui était appelé à diriger le spectacle, avait commencé l'étude de la partition et demandait à Enesco différents éclaircissements. Ce dernier, qui se trouvait alors en Roumanie, lui répondit par une lettre où il donne des explications touchant différents points. Nous en reproduisons un passage plein d'intérêt quant aux vues de l'auteur sur l'interprétation de son propre texte: « Les indications fourmillent et il y a toutes les fluctuations métronomiques, parfois à chaque mesure. A ce propos: ... ♩ = ... veut dire: allant vers telle vitesse métronomique, qui est atteinte à l'endroit du chiffre. Pour les chanteurs, je n'ai pas mis tout le temps des indications, leur laissant de l'initiative. Ça n'a pas d'importance s'ils chantent un peu à côté dans les endroits rapides, à condition que la diction y soit. Maintenant: est-ce difficile d'intonation? Je ne puis m'en rendre compte étant l'auteur. Il y a le rôle d'Œdipe qui est lourd. J'ai orchestré aussi doucement que j'ai pu, de façon qu'il puisse se ménager » [11]. Puis il demande, avec l'inquiétude d'un père pour le sort de son enfant, mais aussi avec une impressionnante modestie: « Croyez-vous que M. Rouché [12] demande des coupures? Ça serait tragique car je ne vois pas où et j'abandonnerai ceci à votre expérience... et à votre amitié pour moi » [13].

Cependant, les inquiétudes d'Enesco étaient sans fondement, car il ne fut même pas question de coupures. Il est évident que, dans cette œuvre compacte comme un bloc de marbre, il n'y a pas une note de trop. A tel point qu'au cours de dizaines de répétitions pas une note, pas une nuance ne fut modifiée.

Séduit par la noblesse de l'œuvre, le directeur de l'Opéra résolut de la monter de façon grandiose. Pour la première fois, la mise en scène d'André Boll allait porter sur le plateau du « temple de Garnier » un décor construit, audace inouïe pour cette institution essentiellement conservatrice [14].

Des colonnes hautes de 10 m, des escaliers monumentaux atteignant presque le plafond remplacèrent les décors désuets de toile peinte en trompe-l'œil. Les éléments architecturaux de couleur neutre et les costumes se détachaient sur fond noir, comme les scènes de certains vases grecs. Mais il fallait éviter aussi tout détail pittoresque, toute évocation concrète susceptible de vulgariser la note tragique de la légende. Les taches de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

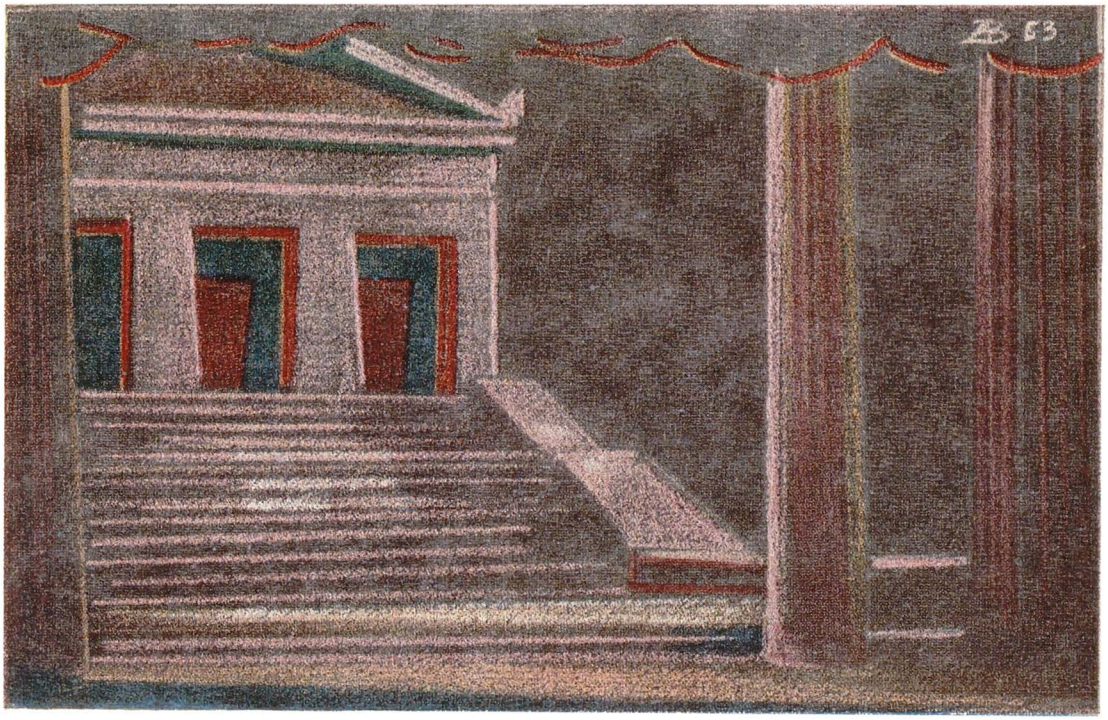


Fig. 1. La place publique de Thèbes. Décor pour le IIIe acte d'*CEdipe*, Paris, 1936.

couleur étaient produites par les costumes, conçus de même dans des tons de céramique, dans les ocres et les jaunes, sans verts et sans bleus, couleurs que « les Grecs ne savaient pas composer » [15]. On peut se faire une idée plus précise de l'effet scénique en confrontant les vues du metteur en scène avec l'opinion des spectateurs. Parmi les impressions consignées par la presse du temps, celle où l'on trouve le maximum de compréhension à cet égard, en même temps qu'une description fidèle de l'atmosphère, est une relation du journal « *Adevărul* » [16] de Bucarest. « Les larges et massifs décors portent en eux l'immensité du temps. Les premiers tableaux sont une succession de nuits profondes, sombres, pleines de frémissements et d'énigmes. Les couleurs sont chaudes et soutenues, dans des tons terre de Sienne brûlée, dans des nuances d'amarante, dans des ors pâles, avec partout cette même pâte de vase étrusque, cette même lumière mystérieuse. Nulle part, ni dans le décor, ni dans les costumes, la moindre tache de vert cru ou de bleu. L'antiquité est fondue dans des émaux d'urne, seul le ciel, pur et clair, s'étend avec des nuances violacées ».

Dans ce cadre se mouvait harmonieusement, formant des groupes expressifs et variés, une immense figuration. Le travail d'ensemble n'avait guère été facile, mais chacun avait abattu sa besogne avec conviction et zèle. Pendant une répétition, Philippe Gaubert déclarait à un journaliste: « C'est une œuvre magnifique, mais elle présente des difficultés énormes. Mon vieil ami Enesco nous a fait la vie dure. La partition très fouillée est d'une intonation parfois inouïe. Elle demande une mise au point minutieuse... Mais nous travaillons avec beaucoup de cœur et c'est une œuvre à laquelle je suis heureux de collaborer. » [17]

Cinq mois durant, Enesco assista à toutes les répétitions d'orchestre et travailla personnellement à la composition du rôle d'Œdipe avec André Pernet, « ce grand chanteur, doublé d'un magni-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fique comédien », qui lui offrit « la plus belle des compensations » [18] pour le regret de n'avoir pu décider Chaliapine à tenir le rôle. Quelques jours avant la première, Enesco, ému, déclarait gravement: « J'ai mis dans cette œuvre toute la substance de mon être, toute mon âme. Ai-je atteint mon but? Dans quelques jours, les critiques et le public auront toute ma vie entre leurs mains. » [19]

La presse musicale avait déjà annoncé l'événement et quelques avant-chroniques avaient éveillé l'intérêt du public pour le nouvel opéra. Parmi celles-ci, on remarque particulièrement le texte dû à Gabriel Marcel, tant par le prestige de l'auteur que pour sa perspicacité et l'assurance avec laquelle il affirmait la valeur et le caractère éternel de l'œuvre. « Je suis bien certain de ne pas m'abandonner à un engouement passager, de ne pas céder à quelque injustifiable partialité en estimant que toute cette scène terminale d'*Œdipe*, est un des sommets de la musique, depuis Wagner. (...) Ici le mot (...) sublime est le seul qui convienne, et il est permis d'en user sans la moindre arrière-pensée (...). C'est avec une pleine confiance que j'attends pour mon compte le soir où *Œdipe* vivra devant le spectateur sa vie immémoriale, sa vie d'hier et de demain.» [20]

Pour tout spectacle parisien, la répétition générale est une des principales épreuves. Formé de spécialistes, d'officiels et de gens du monde, sceptique et circonspect, convaincu de sa supériorité, mais n'en craignant pas moins d'être dupe et surtout qu'on puisse croire qu'il a été dupe, le public des générales n'est pas facile à conquérir. Or, la musique d'Enesco sut vaincre tous les scepticismes et tous les snobismes. « Il y avait dans l'air cet élan lumineux qui accompagne la naissance des grandes œuvres », relate René Dumesnil [21].

Pourtant, la véritable bataille ne faisait que commencer. La 13 mars 1936, les coulisses de l'Opéra étaient en proie à la fièvre des premières. Le personnel de l'Opéra était presque en entier sur la scène: solistes, choristes, danseurs, élèves des classes d'ensemble du Conservatoire, en tout 350 personnes. Et le rideau se leva...

La soirée se termina par un véritable triomphe; la salle acclama longuement le compositeur, profondément ému, qui, sortant pour une fois de son habituelle réserve, déclara: « C'est le plus beau moment de ma vie ». Par la suite, chaque fois qu'il se rappelait cette merveilleuse soirée, Enesco, aussi habitué qu'il fût aux applaudissements, aux manifestations enthousiastes du public, évoquait cette émotion profonde, qualitativement différente de la satisfaction du virtuose, qu'il avait vécue dans une loge de l'Opéra le soir de la première d'*Œdipe*. Quelques années plus tard, il racontait: « J'étais possédé par un sentiment étrange, plongé dans un conte, dans un rêve, comme si j'étais et comme si je n'étais plus moi-même. » [22]

✧

En Roumanie, autour des appareils de radio, les amis écoutaient fièvreusement la retransmission de la première. Les éloges des musiciens et des lettrés roumains révèlent l'émotion qu'ils ressentirent et consignent cette grande victoire de l'art roumain à l'étranger.

Quelques mois plus tôt, Emanoil Ciomac, qui connaissait l'œuvre et travaillait à la traduction du libretto, avait écrit: « Cette œuvre est une synthèse de la vie. Et sans faire de comparaisons qui, prises à la lettre, seraient hasardeuses, on peut dire qu'elle est comparable par la somme d'expérience qu'elle renferme et l'ampleur de sa conception à d'autres monuments littéraires ou musicaux, tels le *Faust* de Goethe ou la Tétralogie de Wagner. » [23]

Mihail Jora, Liviu Rebreanu, Ion Nonna Otescu, Adrian Maniu, Constantin C. Nottara, Cella Delavrancea, Emanoil Ciomac, C. Rădulescu-Motru, Nicolae Iorga et d'autres ont écrit des articles enthousi-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

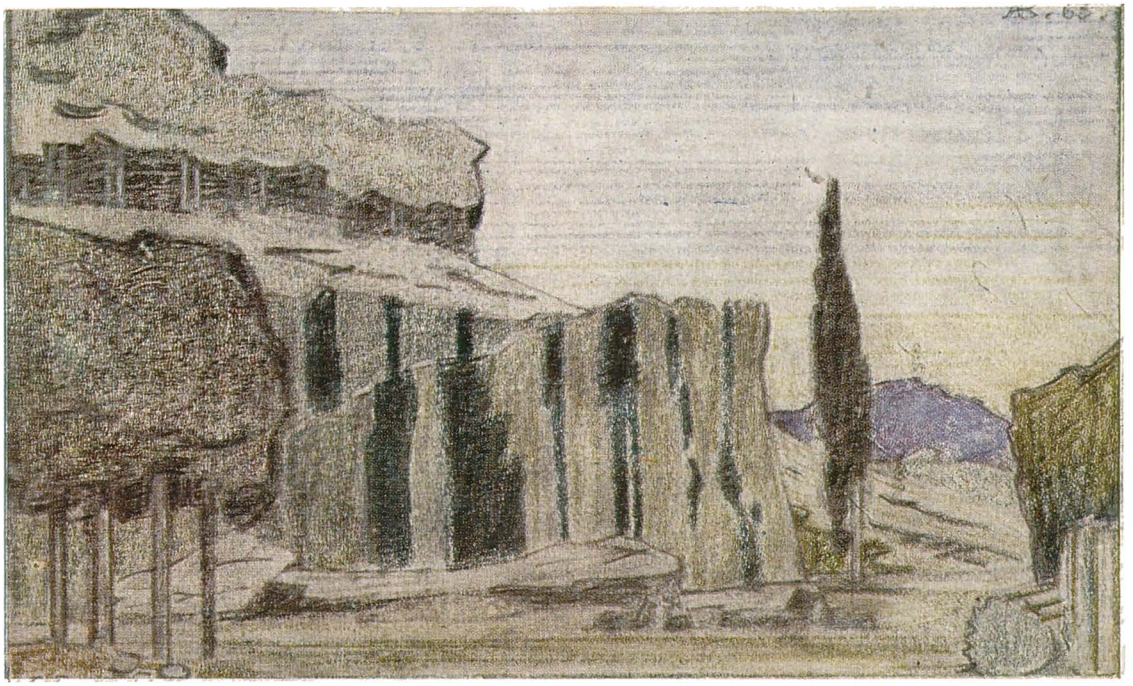


Fig. 2. — La lisière d'un bois sacré. Décor pour le IVe acte d'*Œdipe*, Paris, 1936.

astes, qui font ressortir non seulement la valeur artistique de l'événement, mais aussi tout son éclat et toute sa portée en tant que manifestation de l'art roumain dans le cadre de la culture européenne.

« L'opéra d'Enesco signifie pour le monde de la musique une nouvelle orientation, vers de nouveaux éléments d'expression (. . .). Et l'événement est d'autant plus grand que c'est à l'un des nôtres qu'il a été donné de l'accomplir » [24], dit Constantin C. Nottara, cependant que Cella Delavrancea conclut ses appréciations enthousiastes en ces termes: « Ce soir inscrit pour la Roumanie une date orgueilleuse. Et nous rendons hommage au génie roumain qui ajoute à la gloire de sa race un nouvel argument. » [25]

Mihail Jora attache une importance particulière au fait que le créateur a surmonté sa réputation presque exclusive d'interprète: « Les plus acharnés adversaires d'Enesco ne pourront plus contester son énorme personnalité créatrice, telle qu'on n'en rencontre qu'une fois au cours d'un siècle et que nous avons l'immense bonheur de pouvoir considérer comme nous appartenant à nous, les Roumains. » [26]

Liviu Rebreanu reconnaît que l'audition d'*Œdipe* a constitué une des émotions les plus puissantes qu'il ait jamais vécues. Il souligne la poésie de la partition et la « juste part qui y est faite à la tradition et au modernisme », pour conclure avec clairvoyance: « Georges Enesco a apporté à la création de notre époque un nouvel équilibre ». [27]

Cette même noblessse, ce même sens de la mesure, Nicolae Iorga les relève en ces termes: « Elles sont bien de chez nous, cette gravité d'âme atavique de ceux nés dans la vieille et héroïque Moldavie, cette majesté calme pareille à celle des voïvodes, cette piété profonde et discrète de ces mêmes princes bâtisseurs de monastères pleins de recoins d'ombre et du murmure des prières nocturnes; elles sont bien de chez nous, cette tendresse et cette complainte des flûtes dans la douceur divine des crépuscules; bien de chez nous, surtout, ce sens ancestral de la mesure (. . .), ce refus de tout geste

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

qui dépasserait une limite instinctivement établie ». [28]

Emanoil Ciomac, enfin, dédiait un ample article [29] à l'opéra de son maître et ami, qu'avec beaucoup de sensibilité et de finesse il situait dans l'univers de la création lyrique en établissant une parallèle avec l'œuvre wagnérienne, non sans relever ses racines nationales et sa profonde originalité.

✧

A Paris, les personnalités musicales les plus connues — critiques [30] et confrères [31] — le comblaient d'éloges et de témoignages d'admiration. Quelques passages choisis parmi les chroniques du temps donneront une image plus détaillée du courant d'opinion créé par la première de l'opéra d'Enesco [32].

Gustave Bret, de «L'Intransigeant», estimait que, dans *Œdipe*, « un esprit d'une rare élévation s'est exprimé dans un langage puissamment original, dépouillé parfois jusqu'à l'austérité, malgré la richesse d'une orchestration extraordinairement raffinée » [33].

Jean Prudhomme considérait que, malgré que ce fût le premier ouvrage scénique d'Enesco, il « suffirait aux plus exigeantes aspirations d'un grand musicien » [34].

Samazeuilh, dans un de ses six articles consacrés à *Œdipe*, caractérise ainsi cette œuvre: « Un discours musical complexe, certe, mais souple, épousant intimement les contours de l'expression dramatique, sans jamais la ralentir ni l'alourdir comme il advient trop souvent. Une déclamation toujours juste en son extrême subtilité; une instrumentation savamment ménagée pour laisser passer les voix, mais capable tour à tour au moment essentiel de toute l'énergie ou de tout l'accent contenu nécessaires. Un sens naturel de la progression qui, dans la scène de l'acclamation d'Œdipe et dans le tableau capital de la révélation, sait obtenir de saisissants effets. » [35]

Raoul Brunel relève la féconde alliance entre l'expérience de symphoniste de l'auteur et son remarquable sens scénique, inattendu chez un musicien que rien jusque-là n'avait rapproché du théâtre.

« Du symphoniste il a (...) l'indifférence à l'émotion facile, aux cadences à effets. De l'homme de théâtre il a (...) un sens inné de la couleur propre à chaque scène (...). Il lui faut avant tout la vérité scénique, la justesse immédiate de l'expression et il y atteint d'une façon supérieure. Au total, œuvre très mûrie, donc plus intellectuelle que spontanée, très émouvante cependant, et laissant à l'auditeur une singulière impression de force hautaine et intransigeante. » [36]

Parmi ses confrères compositeurs qui lui rendent hommage, Louis Aubert est conquis par cet « océan de musique » qui donne l'impression « d'une pensée musicale vierge, dénuée d'artifices, n'obéissant qu'à ses propres lois, non à des volontés extérieures se manifestant selon l'heure sous des aspects dont la diversité n'a point de limite » [37].

Jacques Ibert parle de « révélation » et se montre impressionné par la richesse et la grandeur de cet « immense bloc sonore », ainsi que par « la sobriété et la justesse de l'accent dramatique » [38].

Tout en se déclarant en désaccord avec le libretto, en tant que partisan convaincu de l'air, qu'il nomme « pièce de sentiment » et qu'il préfère au récitatif, Tristan Klingsor reconnaît qu'Enesco a su donner à ce genre une force d'expression qui, à son avis, lui fait habituellement défaut. Même si *Œdipe* ne correspond pas entièrement à son esthétique personnelle, le critique lui reconnaît tous les mérites. Quant à l'orchestration, elle lui suggère un parallèle avec l'*Elektra* de Richard Strauss: Klingsor fait remarquer que, chez Enesco, le mystère et le tragique ne se traduisent jamais par des excès de sonorité et de fausse grandeur; l'orchestre se maintient dans des zones modérées et l'intensité est obtenue par d'autres

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

moyens : « C'est par la disposition des parties, par le pouvoir troublant des enchaînements harmoniques, par la tension singulière des rencontres de notes, qu'il a exprimé le mystérieux et le tragique. »[39]

Darius Milhaud rappelle que son professeur André Gédalge parlait souvent en classe avec étonnement et admiration des extraordinaires dons artistiques d'Enesco, mais en ce qui concerne *Œdipe* il fait certaines réserves, qui ne nous semblent pas fondées, pour les raisons que nous montrerons. Après avoir reconnu que le IIIe acte est d'une remarquable grandeur, il reproche au IIe acte : « On est facilement perdu dans des méandres qui témoignent d'une conception assez rhapsodique de la musique. On voudrait une ligne mélodique moins fuyante, des morceaux moins épisodiques, plus construits, d'une logique dramatique plus apparente. »[40]

Il faut, ainsi, retenir comme chefs d'accusation le manque de construction, la conception rhapsodique et un défaut de logique dramatique. Or, pour se convaincre du peu de fondement de ces critiques, il suffit d'examiner attentivement la partition. Chaque tableau, chaque acte obéit à une logique rigoureuse, déterminée par la structure de la dramaturgie, solidement construite elle-même.

Toute la structure dramatique est bâtie sur la charpente Exposition — Développement — Culmination — Dénouement et chaque acte reprend en petit le même schéma.

De ce point de vue le IIe acte, auquel s'en prend Milhaud, constitue le développement. L'analyse de la partition y décèle, pour chaque tableau à part, une forme parfaitement cernée[41], bien que parfois fort complexe. Ainsi, le Ier tableau (Corinthe) est une sonate avec réexposition renversée. Le IIe tableau (le Parricide) est un lied, une forme tripartite complexe. Le IIIe tableau, divisé en deux scènes, celle de la Sphinge et celle de Thèbes, a dans la première un plan libre, de caractère cyclique et dans la seconde

Fig. 3. — Costume d'Œ*dipe*, Paris, 1936.

une coupe ternaire complexe à variations avec des éléments de sonate. On est donc bien loin d'une conception rhapsodique et le manque de logique ou de construction sont les dernières objections qui puissent être soulevées.

Aux trois chroniques défavorables qui nous sont connues[42] on peut en ajouter deux autres, dues à Adolphe Boschot et à Jean Chantavoine (cette dernière plutôt indécise que défavorable). Mais à un examen plus attentif, on s'aperçoit qu'elles procèdent soit d'un parti pris subjectif, soit d'une confusion d'idées.

Après un long et pédant historique du mythe d'Œdipe, des formes artistiques et des significations qu'il a revêtues à travers les âges, Boschot arrive enfin, dans les derniers paragraphes de son texte, à la musique. Tout en se déclarant prêt à réviser son jugement, qui pèche peut-être par manque de connaissance, il part

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

d'une idée fausse, à savoir qu'Enesco n'avait recours au leitmotiv qu'en tant que rappels, et non pas en tant que germes de nouveaux développements, pour conclure doctement: « Il n'a pas voulu introduire la symphonie au théâtre. » Or, la technique du leitmotiv chez Enesco se distingue en réalité de celle de Wagner non par la réduction des thèmes à de simples emblèmes, comme le soutient Boschot, mais au contraire par le fait qu'ils sont traités plus librement, grâce à une élaboration intense. Il y a là un véritable modèle de travail thématique, qui aboutit jusqu'à la transformation, à la transfiguration des thèmes suivant les sens visibles ou cachés du drame. Quant à l'assertion selon laquelle le symphonisme serait totalement et systématiquement écarté dans *Œdipe*, elle est tout simplement ridicule. Si on était tenté de la prendre au sérieux, il serait facile de riposter que la base compositionnelle de l'opéra est essentiellement symphonique et que c'est au développement symphonique que revient le rôle d'assurer l'unité dramatique, les voix ne faisant qu'expliquer les idées.

Boschot fait ensuite une nouvelle confusion entre la sobriété de l'orchestration et un manque d'intérêt musical, comme si celui-ci était directement proportionnel au volume de l'orchestre, au bruit produit. Et pour finir, il conclut sur le même ton sentencieux par une énormité, en reprochant à Enesco le « manque de musique », qu'il ne trouve nulle part: « Quand on fait de la musique, il faut bien que celle-ci soit quelque part, ou bien dans les voix, ou bien à l'orchestre, ou même dans les deux. Or, il n'y a pas de musique possible sans forme caractérisée et sans développement. » [43] Tout commentaire nous paraît superflu.

Chantavoine se montre moins catégorique, plus circonspect [44]. Il admet que cette œuvre « puissante » renferme de « nobles ambitions »,des « intentions élevées », « ferveur et déférence » pour la célèbre tragédie du roi thébain, mais il en critique le libretto, auquel il reproche le manque de relief dramatique, dès lors que, présentant aux spectateurs des événements précurseurs d'un coup de théâtre, il n'y introduit aucun élément de « suspense ». Or, cette critique ne nous semble pas fondée: un opéra n'est pas un film d'aventures et *Œdipe*, même s'il s'y agit de l'histoire d'un crime, n'est pas une pièce policière. La seule observation valable concernant la musique est que celle-ci suit et reflète de trop près les fluctuations du drame. Mais si c'est là une faiblesse de l'œuvre d'Enesco, que dire de *Pelléas?* La capacité « de frémir avec une miraculeuse sensibilité », tel « un miroir d'eau, illuminé ou assombri par les reflets changeants de l'action », suivant la subtile définition du critique Emile Vuillermoz, de vivre d'une vie indépendante tout en ne faisant qu'un avec ses héros, est justement l'essence de la musique d'Enesco et ce qui en fait la fascination.

Dans le concert général de louanges, ces menues objections demeurèrent sans écho. Pourtant, pour ne pas finir cette brève revue de la presse sur une note discordante, citons les paroles prophétiques de l'un des plus prestigieux critiques musicaux du temps, Henry Prunières: « Ce qui est extraordinaire chez Enesco c'est la vie qui anime cette musique. Elle n'a point d'âge. Elle est d'aujourd'hui, elle est de tous temps. Rien n'y date. Elle prend place parmi les chefs-d'œuvre du passé et gardera son rang dans l'avenir.» [45]

✧

Comme hommage pour son travail de créateur et pour les moments d'élévation donnés à ses semblables, la France a honoré Enesco en lui décernant la Légion d'honneur [46] — « Il semble que le Maître soit de ceux qui honorent plus qu'ils ne sont honorés par une décoration »[47], a-t-on pu dire à ce sujet — et la Société des Concerts du Conservatoire a inscrit dans son programme de salle une note en son honneur de la part des musiciens français [48].

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

En Roumanie, l'enthousiasme était grand, les télégrammes de félicitations pleuvaient, le libretto de l'opéra était publié dans la traduction d'Emanoil Ciomac[49], on proposait d'enregistrer sur disques toutes les interprétations d'Enesco, de frapper une médaille à son effigie, on parla même du prix Nobel. La veille de la fête officielle donnée en son honneur, une voix s'éleva — et comme elle avait raison! — pour faire remarquer que « cet hommage bien mérité ne devait pas se borner à quelques discours de circonstance » et souligner qu'« une partie importante de ses compositions manuscrites devraient être éditées »[50]. Finalement, tout se réduisit à un banquet et à des discours, après quoi tout retomba dans l'oubli. Devant l'indifférence et la superficialité des contemporains, quelques voix de protestation, de vive mais de juste révolte, se firent pourtant entendre: « Oui, *Œdipe* a été représenté en première mondiale au Grand Opéra de Paris (...) parce que l'Opéra Roumain représente des opéras désuets, des mystères avec musique et danse, des ballets qui tiennent l'affiche quelques semaines. Personne à l'Opéra de Bucarest, à l'Opéra de la capitale de la Roumanie n'a même pas envisagé, et encore moins exprimé le moindre désir de monter la première œuvre lyrique du plus grand compositeur roumain (...). Même au risque que ce fût le pire des fours, nous avions le devoir de représenter *Œdipe* avant la France ou, au moins, en même temps (...). Cependant rien ne pourra troubler notre sublime indifférence et nul doute que nous accepterons avec sérénité le soufflet humiliant venu de Paris, de ce Paris qui pourra dorénavant, plus que jamais, s'attribuer Georges Enesco et le succès d'*Œdipe*. »[51]

Il est vrai que, peu de temps après le succès parisien, le bruit courut que l'Opéra Roumain de Bucarest songeait à mettre en scène *Œdipe*, mais ces bonnes intentions ne menèrent nulle part. Enesco croyait en son opéra et avait l'espoir de le voir joué aussi sur une scène roumaine. Il comprenait les difficultés et les efforts exceptionnels que cela représentait et était disposé à faire certaines concessions en ce qui concerne le luxe de la mise en scène. Une nuance d'énervement et de déception est perceptible toutefois dans la réponse qu'il fait à un journaliste à la fin de la même année, lorsqu'il était devenu évident que tout se bornait à de vaines paroles: « qu'ils le veuillent, et on peut sûrement monter *Œdipe*. Avec une distribution plus réduite, en rapport avec les dimensions de la scène: le chœur, par exemple, peut être restreint à 80 personnes, au lieu de 400; les décors peuvent être simplifiés. Le principal c'est qu'on veuille, car les autres éléments peuvent être trouvés dans le personnel de nos deux Opéras d'Etat »[52]. Pourtant même la bonne volonté de quelques hommes n'a pu triompher de la routine et de l'indifférence générale.

L'idée de réaliser *Œdipe* fut reprise lors de la direction de Tiberiu Brediceanu (1941—1944), quand la guerre vint ruiner ce dernier espoir[53].

A Paris, malgré le retentissement de la première, *Œdipe* n'eut pas un sort meilleur. Après quelques représentations, l'opéra d'Enesco fut retiré de l'affiche. Assurément, il ne pouvait satisfaire certains calculs commerciaux que le théâtre ne pouvait ignorer. Ceux qui avaient proclamé la grande valeur d'*Œdipe* n'étaient guère qu'une élite, un public de premières. Pour le public de tous les jours, cette noble « méditation philosophique » était évidemment moins accessible que les œuvres d'une portée directe et immédiate de Massenet ou de Puccini. Aussi, « glorifié aujourd'hui, oublié demain, l'auteur d'*Œdipe* avait des raisons de se sentir un sort commun avec son héros, dont « un jour a fait la gloire, un autre le malheur ». Enesco quittait la scène parisienne avec la même sereine tristesse qu'Œdipe sortant de Thèbes, chassé par ceux qui l'avaient porté aux nues[54] ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Notes

[1] BERNARD GAVOTY, *Les souvenirs de Georges Enesco*, Paris, Flammarion, 1955, p. 129.

[2] On a beaucoup écrit sur *Œdipe* ces derniers temps, avec compétence et clairvoyance. C'est pourquoi nous ne nous arrêterons sur certains détails de genèse que dans la mesure où ce sera nécessaire pour en fixer la place dans la biographie et l'œuvre d'Enesco; en échange, nous insisterons davantage sur les aspects inédits ou dont on a moins parlé.

[3] B. GAVOTY, *op. cit.*, p. 131—132.

[4] Victor Eftimiu écrivait en 1934 qu'après avoir suivi de près tout ce qu'il y avait de bon en fait de théâtre depuis un quart de siècle, il était arrivé à la conclusion qu'en mettant le tout ensemble on ne pourrait faire incliner la balance « lourde de tout l'or sanglant, de toute la pourpre et la myrrhe d'une seule cérémonie de Mounet-Sully, officiant sur les marches du palais royal de Thèbes ». Plus loin, il décrit celui-ci comme « un homme d'une beauté unique (. . .) sa démarche avait une harmonie attique. Sa voix légèrement nasillarde avait une qualité musicale obsédante et une variété de tons, une force d'explosion et un velouté dans les nuances qui se mariaient magnifiquement à l'art de ses gestes. Chacune de ses attitudes (. . .) était digne d'être immortalisée dans le marbre (. . .). Sur la scène on ne voyait plus que lui. Seul Mounet-Sully était Œdipe ». Dans « Adevărul », Bucarest, X LVIII (1934), nº 15543, 9 septembre, p. 1.

[5] O. L. COSMA, *Œdipul enescian*, Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, 1967, p. 64.

[6] Idem, *op. cit.*, p. 69—77.

[7] A ces auditions participaient les musiciens les plus renommés de Roumanie, tels que Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Alfred Alessandrescu, Mihail Andricu, Ion Nonna Otescu, Emanoil Ciomac, Filip Lazăr, Constantin Brăiloiu et Constantin Silvestri.

[8] Enesco joua du piano l'œuvre intégrale devant un public restreint de musiciens, à l'Ecole Normale, en 1923.

[9] EMANOIL CIOMAC, *Enescu*, Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, 1968, p. 166.

[10] Enesco a dirigé les *Danses* le 29 mars 1924 à Paris, le 7 décembre 1924 à Bucarest, le 5 et le 7 février 1925 à Cleveland; il les dirigea à nouveau à Bucarest le 25 novembre 1925, avec certaines scènes du IIe acte.

[11] Lettre à Philippe Gaubert du 4 novembre 1934. Citée d'après Elena Piru, *A propos de quelques lettres de Georges Enesco*, dans « Revue roumaine d'histoire de l'art », Bucarest, tome 5, 1968, p. 181—182. Publiée en traduction roumaine dans « Gazeta literară », Bucarest, XIV (1967), nº37, 14 septembre, p. 6.

[12] Jacques Rouché — pendant sa direction, (1914 à 1945) l'Opéra a connu une de ses époques de gloire. Il a imposé à cette vénérable et traditionnelle institution les plus audacieuses innovations et quelques-unes de ses mises en scène sont demeurées célèbres, telles que *Castor et Pollux* de Rameau, *Les Troyens*, de Berlioz, *Boris Godounov* de Moussorgski, *Pâdmavati* de Roussel, l'*Antigone* de Honegger, etc.

[13] Voir note 11.

[14] Le scénographe relate comment le directeur Jacques Rouché l'appela et lui dit: « Voici le livret de Fleg, voici la partition d'Enesco, voici quelques croquis tels que j'imagine les décors; cet ouvrage appelle le décor construit ». Je crois rêver. . . je me répète « du décor construit à l'Opéra (nous sommes en 1935) et la tradition? Que va dire la tradition? » (. . .) Je soumets à M. Rouché les premières esquisses qui m'attirent cette réflexion: « C'est un peu timide tout cela, allez-y franchement, pas de demi-mesure, pas de genre intermédiaire; voilà l'esprit dans lequel je désire vous voir travailler » (André Boll, *Jacques Rouché*, Paris, Denoël, 1937).

[15] ANDRÉ BOLL, *op. cit.*

[16] CLAUDIA MILLIAN, *O seară la Operă — Œdip de George Enescu*, dans « Adevărul », Bucarest, LI (1937), nº 16 381, 26 juin.

[17] PIERRE BERLIOZ, *Thèbes à l'Opéra. Le travail formidable des répétitions d'Œdipe de Georges Enesco*, dans « Le Jour », Paris, 2 mars 1936.

[18] B. GAVOTY, *op. cit.*, p. 149.

[19] *Œdip, de George Enescu la Opera din Paris. Ce declară compozitorul cîteva zile înainte de premieră*, dans « Adevărul », Bucarest, L (1936), nº 15 994, 12 mars.

[20] GABRIEL MARCEL, *Un nouvel Œdipe*, dans « Le Figaro », Paris, 18 février 1936.

[21] RENÉ DUMESNIL, *Première représentation d'Œdipe*, dans « Mercure de France », Paris, 15 avril 1936. Cité d'après Const. Nedelcu, *Œdip, tragedie lirică de George Enescu la Paris*, dans « Mişcarea muzicală », Bucarest I (1936), nºs 4—5, avril-mai, p. 1—3.

[22] GABY MIHĂILESCU, *George Enescu despre pămîntul căruia îi aparţine şi extraordinarul proces al creaţiei sale*, dans « Duminica », Bucarest, I (1942), nº 3, 27 septembre.

[23] EMANOIL CIOMAC, *George Enescu*, dans « Revista Fundaţiilor », Bucarest, XI (1935), nº 10, 1 octobre, p. 120.

[24] C. C. NOTTARA, *Triumful lui Œdip. O nouă orientare*, dans « Adevărul », Bucarest, L (1936), 17 mars.

[25] Cella Delavrancea, *Enesco*, dans « Le Moment », Bucarest, IV (1936), nº 322, 14 mars.

[26] MIHAIL JORA, *Succesul lui George Enescu la Paris. Un muzician fără pereche*, dans « Dimineaţa », Bucarest, (1936), nº 10 498, 16 mars.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[27] LIVIU REBREANU, *Succesul lui George Enescu la Paris. Un echilibru nou*, idem.

[28] NICOLAE IORGA, *Triumful lui George Enescu*, dans « Neamul românesc », Bucarest, XXXI (1936), nº 60, 15 mars.

[29] EMANOIL CIOMAC, *Œdip de George Enescu*, dans « Revista Fundaţiilor », Bucarest, XIII (1936), nº 6, 1er juin, p. 560—575.

[30] Henry Prunières, Robert Brussel, Henry de Curzon, Henry Malherbe, Constantin Photiadés, Jean Prudhomme, Gustave Samazeuilh, Charles Tenroc, Emile Vuillermoz, Robert Dezarneaux, Gustave Bret, René Dumesnil, Pierre-Octave Ferroud, Tristan Klingsor, Louys Laloy, Paul Landormy, etc.

[31] Darius Milhaud, Jacques Ibert, Georges Auric, Paul Le Flem, Louis Aubert.

[32] Etant donné qu'un grand nombre de chroniques ont été commentées dans les écrits consacrés à Enesco et à Œdipe — O. L. Cosma, *op. cit.* et L. Voiculescu, *George Enescu şi opera sa Œdip*, Bucarest, ESPLA, 1956, 309 p. — nous ne nous sommes arrêtés que sur celles inconnues à l'heure actuelle, afin de compléter la bibliographie du sujet sans reproduire des citations déjà publiées.

[33] GUSTAV BRET, *A l'Opéra Œdipe*, dans « L'Intransigeant », Paris, 12 mars 1936.

[34] JEAN PRUDHOMME, *Théâtre de l'Opéra, Œdipe*, dans « Le Matin », Paris, 12 mars 1936.

[35] GUSTAVE SAMAZEUILH, *Œdipe à l'Opéra*, dans « Les Annales », Paris, LIII, (1936), nº 2551, 25 mars, p. 296.

[36] RAOUL BRUNEL, *A l'Opéra Œdipe*, dans « L'Œuvre », Paris, 16 mars 1936.

[37] LOUIS AUBERT, *Œdipe à l'Opéra*, dans « Le Journal », Paris, 13 mars 1936.

[38] JACQUES IBERT, *Œdipe*, dans « Marianne », Paris, 18 mars 1936.

[39] TRISTAN KLINGSOR, *Opéra — Œdipe*, dans « Le Monde musical », Paris, XLVI (1936), nº 11, 30 novembre, p. 338.

[40] DARIUS MILHAUD, *A l'Opéra. Œdipe*, dans « Le Jour », Paris, 12 mars 1936.

[41] O. L. COSMA, *op. cit.*, p. 294—298.

[42] Reynaldo Hahn, André Cœuroy et Boris de Schloezer.

[43] ADOLPHE BOSCHOT, *La Musique. A l'Opéra Œdipe*, dans « L'Echo de Paris », 17 mars 1936.

[44] JEAN CHANTAVOINE, *La semaine musicale. Académie Nationale de Musique, Œdipe*, dans « Le Ménestrel », Paris, 20 mars 1936.

[45] H. PRUNIÈRES, *Les théâtres lyriques. Œdipe de Georges Enesco à l'Opéra*, dans « La Revue Musicale », Paris, XVII (1936), nº 164, mars, p. 203.

[46] Comme commandeur. Il était chevalier de la Légion d'honneur depuis 1924.

[47] *Le Monde musical*, Paris, XLVII (1936), nº 6, 30 juin, p. 187.

[48] Note signée par Maurice Emmanuel dans le programme du concert du 23 mars 1936.

[49] Dans la revue *Muzică şi poezie*, 1936—1937.

[50] A. M., *Ştiri artistice şi muzicale*, dans « Muzică şi poezie », Bucarest, I (1936), nºs 9—10, ju.llet-août, p. 53.

[51] TRAIAN ŞELMARU, *După premiera lui Œdip*, dans « Vremea », Bucarest, IX (1936), nº 140, 22 mars, p. 10.

[52] N. I. LAZ/ĂR/, *De vorbă cu George Enescu*, dans, « Neamul românesc », Bucarest, XXXI (1936), nº 281, 24 décembre.

[53] Enesco n'a pas eu la satisfaction de revoir *Œdipe* sur la scène : rien que de courts fragments dans des concerts, trop peu pour contenter une âme de créateur. En avril 1936, la nouvelle Association Musicale, sous la direction de M. Jora, a organisé une conférence expérimentale : Emanoil Ciomac présenta l'opéra, dont Gabriel Năruja et Constantin Stroescu, accompagnées par le flûtiste Vasile Jianu et par Mihail Jora au piano, chantèrent la scène du *Parricide*. En 1939, Charles Münch dirigea les *Danses* à Paris, etc. Les exécutions d'*Œdipe* peuvent se compter sur les doigts.

[54] GEORGE BĂLAN, *George Enescu*, Bucarest, Ed. Tineretului, 1963, p. 169.

* Les dessins illustrant cette étude sont dus à M. André Boll, l'auteur de la scénographie du spectacle parisien, qui nous a bien aimablement envoyé ses esquisses. Nous profitons de cette occasion pour le remercier chaleureusement.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CONDITIONNEMENTS ESTHÉTIQUES DE L'ART DE L'ACTEUR À LA FIN DU XIXe SIÈCLE

Simion Alterescu

« Un bon théâtre s'appuie sur l'homme, sur l'acteur. Il est à la fois décor, atmosphère, idée... Il n'affirme point: il suggère ». [1] C'est ainsi que le grand poète roumain Arghezi exprime la vérité fondamentale du théâtre dans une période où la fonction créatrice de l'acteur était menacée soit par les tendances du mimétisme naturaliste soit par des tentatives de désarticuler la structure spécifique du théâtre. Le critique dramatique et, plus tard, le dramaturge Arghezi, formulait ainsi ses principes esthétiques issus d'une vision objective historique sur l'essence du théâtre: « La puissance du théâtre accompagnée de la force de l'acteur réalise le théâtre total. Celui-ci doit inclure toute l'émotion, toute la valeur de la vie, toute la vérité et les suggestions transmises par les images artistiques dans une quintessence de la réalité ». [2] L'acteur demeure dans toute période historique, dans toute modalité théâtrale, la pierre fondamentale de la création théâtrale, du spectacle.

Le développement historique du théâtre, les nouvelles littératures dramatiques, les conquêtes techniques ont une influence directe sur la conservation ou le renouvellement des formes de jeu. Les innovations dans le langage poétique-dramatique, plastique, chorégraphique ou musical modifient la vision d'ensemble du spectacle et du public. Aussi, l'utilisation de la nouvelle technique de scène a-t-elle une signification esthétique. Cette affirmation est confirmée au cours des différentes étapes historiques: par exemple, le théâtre du siècle dernier — théâtre de la scène à l'italienne — ou le théâtre contemporain qui utilise un cadre scénique mobile et variable, ouvert et libéré des servitudes du pro-scénium et de l'ouverture de la cortine. Mais, tout compte fait, la vision du spectacle est conditionnée par l'importance accordée au jeu, quelles que soient l'ambiance matérielle, la fixité ou la mobilité des espaces de la scène. Le théâtre, en tant qu'œuvre d'art, se constitue selon l'importance accordée au mot et au jeu scénique (au corps humain) qui deviennent ainsi les éléments fondamentaux de son développement historique. La matérialité excessive des moyens scéniques du siècle dernier est remplacée progressivement par une matérialisation intrinsèque du jeu, du langage, de la dynamique de l'acteur. Antonin Artaud affirme dans l'ouvrage *Le théâtre et son double* que la scène est « un lieu physique concret » qui doit être rempli; pourtant, il n'est pas moins vrai qu'elle doit parler « un langage concret, un langage physique, matériel et solide ».

La scène a été et reste encore le lieu des plus grandes libertés. L'infinité de conceptions et de visions sur le spectacle, conditionnées par l'utilisation du cadre évanescent de la scène, varie entre la symétrie conventionnelle du théâtre classique et la notion complexe de théâtre total, de spectacle total, au sein duquel l'acteur crée des images vivantes, évidentes et concrètes, parfois même agressives, et le mot devient matière, action et mouvement. Au cours de l'évolution du théâtre on a essayé souvent de contester le rôle du mot pour des raisons esthétiques différentes. Jules Renard exalte le culte du silence puisque le mot s'avère incapable d'exprimer la pureté de la pensée. Quelques dizaines d'années plus

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, 1970, VII, P. 21—28.
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tard, Eugène Ionesco se range à ses côtés où, d'une manière paradoxale, il prêche un verbiage désarticulé et incongru, puisque le mot est inutile: il est un paravent du vide de l'âme de l'individu contemporain. Pourtant, le théâtre n'est pas un art purement auditif, il n'est pas un art du mot seulement, mais un art visuel, un art de la dynamique dont le mot est l'instrument et le moyen qui crée telle formule théâtrale, selon le milieu et l'époque, selon l'ambiance affective d'une société. Le langage poétique, les éléments matériels sont des moyens qui contribuent à la réalisation du spectacle; l'acteur en est le catalyseur. Il est celui qui met en valeur les exigences du poème dramatique et c'est encore lui qui modèle la structure scénique. Le rôle de l'acteur ne se réduit pas à la réalisation d'une analogie psychosomatique. La complexité de ses activités créatrices détermine, au fond, la structure même du théâtre, son caractère et la diversité de ses formes. Puisque la structure du théâtre comprend deux parties distinctes — l'une destinée à la collectivité de jeu, l'autre au public — le spectacle, en tant que phénomène de création, ne peut se constituer qu'en respectant la dualité spectacle-public, c'est-à-dire la rencontre de l'acte collectif et synthétique de création et de l'acte collectif de réceptivité affective du public.

Si on simplifiait les choses, tout en observant strictement la réalité, on pourrait dire que le théâtre est le lieu de rendez-vous des acteurs et des spectateurs, et que le spectacle se réalise seulement par des échanges permanents entre la salle et la scène. Acteur et spectateur, scène et public, voilà deux mondes complémentaires qui dirigent l'édification de la vie théâtrale et qui engendrent tous les problèmes importants de cet art complexe.

Au cours de l'évolution du théâtre il y a eu une multitude de formes et de conceptions concernant les rapports des deux éléments primordiaux. Mais au-delà de leur variété, il existe dans le théâtre une constante fondamentale, un facteur qui demeure toujours l'agent de transmission des sentiments et des actions humains essentiels: c'est l'acteur, « un coeur où réside ce pouvoir de communication durable, sans lequel le théâtre se réduirait à une série d'événements discontinus » [3].

Le rapport acteur-spectateur pose des problèmes majeurs relatifs au mode de création de l'illusion scénique; ce sont les problèmes de la participation et de la communion théâtrale. Chaque époque historique se définit par un certain rapport entre le spectacle et le public, selon la dramaturgie et le mode de sa représentation scénique, mais, en égale mesure, selon la façon dont la société conçoit le monde au moment respectif. L'évolution du théâtre subit l'influence du développement social, moral et technique de la société, du changement et du développement du goût esthétique, des mouvements littéraires ou des grandes personnalités; mais ce sont surtout les modifications successives et qualitatives de l'illusion dramatique, la manière dont elle est acceptée ou refusée, qui agissent sur l'évolution du théâtre. La nature du jugement de l'illusion scénique « agit comme une loi objective qui détermine dialectiquement l'existence du théâtre et des rapports entre les acteurs et les spectateurs, entre le spectacle et le public » [4].

Le théâtre du XIXe siècle et des premières décennies de notre siècle a subi les effets artistiques des rapports de dépendance réciproque des moyens techniques et des moyens d'expression. Les moyens techniques ont servi, avec une fidélité obstinée, l'esthétique de l'illusion, du miraculeux. La scène à l'italienne a offert au théâtre, pendant des siècles, une « boîte à illusions », « le cadre d'une fenêtre ouverte sur un monde vu de la distance » [5]. Cette sorte de théâtre « tableau », qui impose au public la passivité d'un spectateur de peinture, est caractéristique pour tout le XIXe siècle.

En Roumanie, comme dans les autres pays européens, le théâtre du siècle dernier était souvent un théâtre de divertis-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sement, un théâtre qui employait le faste des décors, la multitude des machines à créer des effets, au service d'une dramaturgie dont on essayait, le plus souvent, de cacher la pauvreté. Il est surprenant que, à une époque où les arts plastiques rejettent les contraintes spatiales canonisées par la Renaissance, le théâtre et la scénographie (art qui organise justement l'espace du spectacle) restent si longtemps redevables aux décors en perspective. Il s'agit de ce qu'on pourrait appeler la perspective italienne ou la perspective classique dans le théâtre. Pour illustrer les affirmations antérieures sur le rôle de la technique dans la modification des formes d'expression théâtrale il suffirait de révéler l'importance majeure qu'a eue la lumière (dans notre cas, l'électricité) qui a déchiré, purement et simplement, le charme étrange de la « boîte à illusions », qui a amplifié le rôle de la mise en scène, qui a mis en valeur les acteurs, qui a accentué le dramatisme du texte — contribuant à la création d'un espace théâtral en permanente transformation — et qui a anéanti le lieu de jeu traditionnel de la scène à l'italienne.

Dès la fin du dernier siècle, la plupart des tentatives de réforme théâtrale sont liées à la tendance de vaincre la perspective italienne, aux effort ininterrompus de dynamiser le spectacle, de théâtraliser le théâtre. Mais, la majorité des mouvements innovateurs de ce temps-là disposent de salles dont l'architecture est réfractaire aux renouvellements. Les théâtres roumains étaient bâtis, comme l'étaient d'ailleurs presque tous les théâtres de l'Europe centrale, en style baroque, aux loges et balcons, avec une scène aux coulisses, conçue à l'italienne, destinés à un théâtre de l'illusion, des représentations pathétiques, des gestes grandiloquents. C'est pour éviter ce compromis que Appia, Craig, Copeau, Reinhardt commenceront par la transformation de l'espace de jeu. Il n'est pas toujours question d'une architecture nouvelle mais, surtout, de la préoccupation de trouver ou de créer de nouveaux espaces de jeu ainsi qu'un nouvel espace destiné au public, une salle dans laquelle le spectateur ne soit plus différencié du point de vue esthétique et social selon la place qu'il occupe dans des loges ou au « paradis ». Pour anéantir l'illusion artificielle réalisée sur la scène close, Adolph Appia supprime la rampe et la cortine, Max Reinhardt introduit la scène dans la salle; les tentatives de réformer l'espace de jeu sont reliées à la préoccupation des metteurs en scène de la fin du siècle dernier non seulement pour le spectacle en soi, mais aussi pour l'accroissement de l'expressivité du jeu des acteurs. Poursuivant l'idée d'une théâtralité pure, Gordon Craig incorporait l'acteur dans une scénographie de volumes architecturaux réalisés d'ombres et de lumière. De cette façon, le metteur en scène anglais essayait de donner à l'acteur la possibilité d'exprimer les sentiments par une expression artistique plus forte que le sentiment même.

L'évolution du théâtre est liée à la réforme et à la nouvelle esthétique de l'espace de jeu. La tentative de rompre la tradition de la perspective italienne suppose un processus long et compliqué, dont les solutions ont varié entre la salle et la scène simultanées, entre les scènes simultanées verticales de Meyerhold et les scènes annulaires, entre le théâtre mobile et le théâtre transformable. L'organisation de l'espace de jeu suivra la tendance générale de la recherche d'une scène ouverte. On y reconnaît l'importance accordée par les metteurs en scène au cadre de la scène. Sur la scène à l'italienne, l'acteur crée l'illusion d'un autre monde et il sollicite partiellement l'adhésion ou la contestation du public. L'acteur enfermé dans la boîte de la scène à l'italienne joue plutôt pour soi. Sur les scènes ouvertes dont le quatrième mur — transparent pour le public et opaque pour les acteurs — disparaît, l'acteur entre en contact direct avec le public, il joue pour celui-ci et

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

l'entraîne dans le monde illusoire du personnage. La scène close a imposé aux acteurs du dernier siècle la virtuosité des effets, le culte de la voix, « l'interprétation des bras en l'air » comme disait Gémier. La scène ouverte a modifié la plastique de l'acteur, elle l'a obligé de s'adapter aux rapports spontanés entre la scène et la salle, entre lui et le public, elle a élargi l'horizon de son répertoire. Mais il s'écoulera beaucoup de temps encore jusqu'au moment où la scène à l'italienne va perdre sa suprématie pour devenir une banale forme de théâtre parmi tant d'autres. Presque tout le XIXe siècle constitue pour la création de l'acteur une époque de contrainte générée par les rapports entre la scène et le public, par le répertoire, par la perspective classique de la scénographie ou par l'excès de technicité. Jean Vilar risque l'affirmation que le style même de l'acteur n'est, au fond, que le résultat des contraintes que celui-ci subit.

L'acteur du XIXe siècle, l'acteur romantique ou vériste, s'identifie à son personnage, adopte une façon d'illusionnisme caracteristique de la scène à l'italienne. L'acteur moderne commente son personnage tout en jouant devant les spectateurs et impose ainsi une autre façon d'illusionnisme. L'illusion est construite autour du personnage, dans un espace imaginaire créé et transformé par l'apport des coulisses ou de la cortine, à l'aide du public auquel on sollicite une participation imaginative dans la création.

✧

« Une esthétique intégrale du théâtre, disait T. Vianu, implique une esthétique du drame complétée par une esthétique de l'acteur et une esthétique du spectacle. » [6] Dans un cours tenu en 1932, T. Vianu essayait d'esquisser une esthétique de l'art de l'acteur. Il définissait l'acteur comme « un artiste de son corps » qui cherche à réaliser « l'évasion dans une individualité étrangère », en utilisant la modification de la physionomie, de l'attitude corporelle, les inflexions de la voix, la variation du débit.

Etudiant la question de la spécificité de la création de l'acteur, Vianu abordait le problème fondamental de la personnalité de l'acteur dans le processus de dédoublement rationnel, affirmant une prémisse qui démontrait, *ab initio*, que l'esthéticien roumain considérait essentielle, dans l'art de l'acteur, la mobilité physique, la capacité de l'acteur d'annuler ses réactions, ses réflexes et ses propres habitudes afin de s'approprier des actions motrices, des tics, des *habitus* corporaux de l'individualité qu'il représente. « L'aspiration de sortir de sa propre individualité et de pénétrer dans la forme d'une individualité étrangère, voilà la tendance fondamentale que l'art de l'acteur développe » [7]. Toute tentative de définition artistique de l'art de l'acteur commence par exprimer son attitude vis-à-vis du rapport entre l'acteur et le rôle, de l'alternative sentiment-lucidité dans le processus de création. Issue de cette dispute esthétique, commencée, des siècles auparavant, par R. de Sainte Albine *(Le Comédien)* et Riccoboni *(L'Art du théâtre)*, la polémique oppose les opinions de ceux qui considèrent que le jeu de l'acteur découle d'un sentiment authentique aux affirmations des partisans de l'activité lucide fondée sur le seul sentiment possible en cette occurence, un sentiment pur attitudinal qui accompagne les processus réflexifs : « Les traits caractéristiques du jeu des acteurs ne peuvent être le fruit de l'impulsivité mais celui d'une attitude réflexive qui étudie et imite la nature. » [8] Adepte de l'esthétique de Kjerbüll-Petersen, T. Vianu soutient l'idée que « seulement la première des étapes du processus de création est traversée par le sentiment — celle de l'assimilation affective du rôle — , tandis que les étapes suivantes au cours desquelles l'acteur s'approprie le rôle d'une façon réflexive et le range dans l'unité du spectacle,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

jusqu'au moment où il atteint le stade de la production publique, ces étapes, disais-je, sont dominées plutôt par l'intelligence critique et lucide. » [9]

Au fond, le problème capital de l'esthétique de l'acteur, abstraction faite de l'école, du courant ou du style dont il se réclame, est la démonstration de la façon dont le jeu (l'acte dramatique) englobe la vie intellectuelle, affective et organique de l'acteur et les moyens dont il s'en sert. L'idée que le jeu suppose un état profond de surexcitation ou que l'apparition sur la scène est doublée par un état d'ivresse affective est une vérité qui accompagne historiquement l'art de l'acteur à travers toutes les époques, dans toutes ses formes de manifestation. Mais ce qui constitue l'intérêt majeur de la définition de l'acteur c'est l'évolution, les changements qui interviennent dans son art sous l'influence de la société, du temps, des modes, des écoles qui provoquent des modifications dans sa structure psychologique même, ainsi que dans sa modalité d'expression. Il s'agit donc de l'intérêt que présente, pour l'historien du théâtre, l'établissement des coordonnées psychiques et physiques du processus de création, qui lui permet d'avoir l'intuition et, ultérieurement de formuler la définition de la personnalité d'un acteur, du profil d'un ensemble artistique ou d'un style d'interprétation.

Notre préoccupation concerne l'art théâtral dans une période où l'art de l'acteur vit le déclin de certains moyens d'interprétation et l'affirmation des principes de création du théâtre moderne. Donc, l'analyse et l'appréciation de la qualité de la création scénique à la fin du XIXe siècle et au commencement de notre siècle peuvent être exercées en poursuivant le processus de la transition de l'art de l'acteur, de la solennité grave du théâtre conventionnel, basé sur un jeu exacerbé par le développement des moyens physiques et taré par une interprétation émotive, vers un théâtre pénétré de plus en plus par la spiritualité, la poésie, un théâtre où l'acteur deviendra plus sensible et capable de convertir la poésie dramatique en une poétique du jeu scénique.

L'art de l'acteur du XIXe siècle est lié à la capacité du théâtre de reproduire sur la scène la vie spirituelle, à la possibilité de renoncer à tout ce qui est trop facilement accessible à l'ouïe et à la vue. Antoine, en proposant, à la fin du siècle, « une charte du nouvel acteur » et Stanislavski une nouvelle « éthique de l'acteur », considéraient que la pierre fondamentale de l'art de l'acteur était la connaissance et le contrôle des sensations afin de maîtriser l'expression corporelle.

L'art de l'acteur du XIXe siècle parcourt une trajectoire qui part des moules immuables des emplois, rencontre la catégorie d'acteurs d'un tempérament excessif, ou des modèles de virtuosité des « monstres sacrés », pour arriver aux moyens d'expression corporelle et d'éducation sensorielle qui obligent l'acteur d'*accomplir* ses tâches de création et non pas de *vivre* par l'intermédiaire exclusif des sentiments. Il s'agit d'un retour au principe de base du *Paradoxe* de Diderot. La création de l'acteur fondée sur le tempérament et l'intuition peut être évitée seulement si celui-ci s'élève, par l'intelligence, au-dessus de sa propre émotion, seulement s'il comprend que le processus de formation de l'émotion dans un fait réel n'est pas le même que celui d'une représentation esthétique. Dans la deuxième hypostase l'acteur est censé rester lucide car l'émotion altère toujours la fonction intellectuelle.

C'est la relation entre l'acteur et le rôle qui détermine la modalité d'interprétation. Il s'agit d'un processus complexe qui vise les rapports entre un être vivant et un personnage fictif. L'art de l'acteur, variable dans le temps et l'espace, est déterminée par le milieu social et psychosocial dont l'acteur est issu. La personnalité artistique de l'acteur ne peut être définie qu'en examinant les étapes de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

création qui interviennent dans la relation acteur-personnage, la manière dont l'acteur confère une existence concrète à une entité imaginaire, et la façon de communiquer le sens d'un caractère ou d'une situation par une gesticulation cohérente et transmissible. Pour l'acteur, le nœud de la question est là, dans la modalité des rapports établis entre lui et le personnage, dans la manière dont il réussit à transformer les grands rôles de la dramaturgie en symboles, à travers sa personnalité artistique. Au fond, l'art de l'acteur du siècle dernier se range entre l'arbitraire de la notion d'emploi et la tendance du théâtre moderne dans lequel « l'acteur est attiré par le désir d'exercer sa capacité personnelle de représentation, par le désir de dépasser les limites d'une culture théâtrale restreinte. » [10]

En ce qui concerne le répertoire, cette importante mutation de l'art scénique du XIXe siècle correspond au passage du répertoire de vaudevilles et de mélodrames — et, plus tard, du théâtre boulevardier — des classifications rigides et préétablies de ces genres dramatiques, à la dramaturgie moderne, au drame social, d'idées qui supprime l'immutabilité des emplois et les automatismes imposant un processus de création qui contraint l'acteur d'édifier l'image scénique du personnage par l'intermédiaire de son individualité et personnalité artistique. « En ce cas le comédien serait le médiateur qui, dans certains types de sociétés, réaliserait la synthèse de la liberté dynamique cachée et de la conscience collective. » [11]

Dans le théâtre moderne, l'acteur devient le créateur original de certains comportements imaginaires, l'interprète sensible mais lucide des sentiments par le langage parlé ou corporel. L'acteur rejette l'ancien rôle de présentateur pathétique des passions absolues, d'interprète résigné des héros victimes de la fatalité, pour devenir le forgeur d'images concrètes de la vie sociale et pour acquérir la conscience de sa propre capacité d'influencer la structure de la société, en développant une nouvelle forme de participation sociale.

Phénomène caractéristique pour le théâtre du XIXe siècle des pays de l'Europe de l'Est et Centrale, la transformation du théâtre en institution de culture est lourde de conséquences pour le rôle que l'acteur jouera dans la société du temps. Les troupes d'acteurs, les associations et les sociétés dramatiques constituent un milieu effervescent du point de vue artistique et social. C'est à l'intérieur de celles-ci qu'apparaissent le tourment créateur et le désir de correspondre à l'idéal social et esthétique de la société. En se servant de l'art, elles essayent de déterminer une fusion des consciences. Le théâtre roumain a connu, dès le commencement du siècle, des troupes artistiques constituées. Le nomadisme a eu un caractère particulier : les acteurs itinérants qui, tout en cherchant un public, visaient surtout la diffusion du théâtre dans des milieux qui n'avaient jamais eu des contacts avec cet art. Les troupes artistiques étrangères, présentes surtout dans la première moitié du siècle, ont apporté dans notre pays le théâtre classique français et l'opéra italien. Les troupes et les acteurs itinérants, les tournées des acteurs importants ont eu un rôle considérable pour la diffusion de la culture théâtrale originale, pour, l'unification de la vie intellectuelle et de la culture nationale, pour le réveil de l'attraction exercée par le théâtre sur les couches sociales qui ignoraient ce phénomène artistique. Au commencement du siècle les premiers dilettanti roumains représentent la tragédie antique sous l'angle d'incidence des manifestations sociales qui poursuivaient la réalisation d'une communion des consciences. Mais c'est la comédie qui offre un répertoire permettant au dilettanti de flétrir d'une manière allusive mais transparente les vices de la société.

L'adoption de la profession d'acteur a été, parfois, le résultat du détachement du milieu social. Matei Millo se décide

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

par vocation pour cette profession mais il rejoint l'action générale qui poursuit la participation de toutes les couches sociales à un système de valeurs culturelles nationales. Les acteurs ont eu un rôle extrêmement important dans la diffusion de l'art théâtral classique en Roumanie, et, bien que la mentalité bourgeoise eût condamné longtemps dans l'acteur « le histrion », « le bohême », ou « le perverti », celui-ci devint très tôt un symbole de la défense de la liberté dans la vie sociale. Les acteurs ont contribué pleinement — malgré leur rejet de longue durée dans la marge de la société — à la fusion des consciences dans une période de structuration de la conscience nationale même. L'acteur était, à cette époque, le symbole « de la liberté humaine qui commençait à s'affirmer sous différentes formes». [12] Costache Caragiale, Matei Millo, Mihail Pascaly, Teodor Teodorini, Neculai Luchian ont pénétré dans la conscience de la société du siècle dernier comme l'avaient fait, avant eux, Clairon ou Lekain, Garrick, ou Iffland, dans les pays occidentaux.

Cantonné longtemps dans le monde restreint du théâtre, sujet aux normes d'une organisation rigoureuse, préjudicié souvent par les relations avec l'état qui le subventionne, malgré une liberté limitée par les contraintes de la société, l'acteur a réussi à s'imposer comme un catalyseur de la conscience sociale. Pourtant, quoique ennemie, la société de l'époque a trouvé dans le théâtre et les acteurs l'expression culturelle de son évolution. Vers la fin du siècle, sont apparus des personnalités artistiques dominantes, des acteurs de type moderne, comme Grigore Manolescu, Aristizza Romanescu, Constantin I. Nottara, Aglae Pruteanu, qui ont imposé des conceptions de jeu et des styles d'interprétation, qui ont impressionné le public surtout par leur activité scénique. Leur préoccupation extra scénique se traduit souvent par l'enregistrement de l'expérience artistique, par la rédaction de journaux et de souvenirs qui dévoilent la vie professionnelle, le credo artistique. Les acteurs de la fin du dernier siècle dépassent les interdictions de la vie sociale, ils occupent une nouvelle place dans la société en acquérant aussi le rôle de pédagogues.

Comme tout le théâtre de la fin du siècle dernier, le théâtre roumain connaît, lui-aussi le type de l'acteur moderne, dédié exclusivement à son art, préoccupé de défendre sa conception esthétique et son idéal éthique. Avec la liberté de création, l'acteur gagne aussi le droit d'être reconnu comme créateur indépendant.

Les acteurs roumains, tout comme leurs collègues européens, essayent de trouver les modalités dramatiques les plus expressives dont l'emprise sur le public soit des plus fortes. C'est de cette manière même qu'on peut expliquer l'apparition d'un phénomène fréquent, l'acteur-metteur en scène. Cette double qualité offre à celui-ci la possibité de servir sa propre conception dramatique, de l'imposer au collectif de création et de la transmettre au public. C'est là que réside la nouvelle qualité de créateur et pédagogue qu'on retrouve chez beaucoup des grands acteurs roumains de la fin du XIXe siècle. La présence de ces acteurs témoigne du degré de maturation atteint par l'art interprétatif à cette époque-là. L'acteur-metteur en scène stimule, en premier lieu, la création de l'interprète et lui assure la liberté de cette création qui sera reconnue, dans un proche avenir, par le metteur en scène professionnel.

L'acteur acquiert à la fin du XIXe siècle un poids nouveau dû à sa capacité accrue de représenter d'une façon de plus en plus prégnante et accessible les rôles de la dramaturgie moderne.

Malgré les entrâves du néoclassicisme du style « noble » qui avait influencé l'art de l'acteur du début du XIXe siècle, cet art a réussi à constituer un moyen de communication sociale. Son pathétisme n'a pas empêché totalement la fusion de l'acteur et du public. Mais, l'art de l'acteur évolue au cours des décennies suivantes vers des attitudes naturelles, il

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

renonce à l'emphase, adopte une diction normale, c'est-à-dire qu'il s'approprie un langage artistique de plus en plus accessible.

Les interprètes du drame romantique et du mélodrame se rapprochent progressivement de la possibilité de réceptivité du public. Mihail Pascaly, par exemple, chef de l'école romantique roumaine, analogue de Frédérick Lemaître dans le théâtre français, satisfaisait tant les exigences du public cultivé du théâtre classique que les faiblesses du public du mélodrame. Les éléments affectifs du théâtre de mélodrame sont inculqués aisément à la conscience du public. C'est l'explication de la préférence prolongée manifestée par notre public pour ce genre de théâtre et, implicitement, la perpétuation de la manière de jeu respective.

Pourtant, vers la fin du siècle, l'esprit critique de Caragiale une fois apparu, les personnages qui flétrissent la morale d'une société basée sur le compromis gagnent l'adhésion esthétique et sociale du spectateur. La représentation de la nouvelle typologie rapproche l'art interprétatif du fonds affectif du public et influence l'évolution même de l'art de l'acteur. L'acteur se dirige maintenant vers un nouveau mode de représentation qui satisfait l'esprit critique du spectateur ou qui réveille dans la conscience de celui-ci l'écho puissant des « cas » du drame social moderne.

Le sens de l'évolution de l'art des acteurs roumains, tout comme dans le théâtre européen, est celui de la réalisation d'une coïncidence de plus en plus grande entre le mode de représentation du personnage et le degré de réceptivité du spectateur.

Notes

[1] R. Arghezi, *Precizări*, dans « Teatrul », 1956, n° 4.

[2] Idem, *Teatru şi literatură*, dans « Viaţa românească », XVII, 1925, n° 3.

[3] J. Jacquot, *Présentation*, dans *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, 1963, p. 8.

[4] A. Villiers, *Rapport de l'acteur et du spectateur comme condition d'une architecture*, *op. cit.*, p. 85—90.

[5] D. Bablet, *La Remise en question du lieu théâtral au vingtième siècle*, *op. cit.*, p. 15.

[6] T. Vianu, *Arta actorului*, Bucarest, 1932, p. 11.

[7] *Ibidem*, p. 14.

[8] *Ibidem*, p. 53.

[9] *Ibidem*, p. 61.

[10] J. Duvignaud, *L'Acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, 1965, p. 210.

[11] *Ibidem*.

[12] G. Gurvitch, *Déterminismes sociaux et liberté humaine*, Paris, 1955, p. 271.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LE STYLE DE L'INTERPRÈTE*

Alfred Hoffman

Chaque fois que nous essayons d'aborder les problèmes de l'interprétation musicale — et surtout ceux de l'évolution de celle-ci envisagée du point de vue historique —, nous nous rendons compte que devant nous s'érige, assez redoutable, un mur composé, paradoxalement, d'un matériau fort peu palpable, celui de l'impondérable, de l'ineffable, de l'indicible, qui paraît se soustraire à une analyse scientifique rigoureuse. Une œuvre musicale, sans doute de celles qui sont fixées dans certains symboles plus ou moins consacrés, peut être partagée en ses parties composantes, examinée à travers des loupes de tous genres et grandeurs, décomposée et recomposée d'après les critères adoptés par la pratique de la science musicale et qui, de nos jours, sont d'un très haut degré de perfection. En ce qui concerne l'étude de l'interprétation, nous ne sommes peut-être qu'au début de l'exploration de ce domaine, aussi les efforts de plus en plus insistants qu'on y fait sont-ils passionnés et passionnants. Les débats se déroulent sur un front vaste, le spécialiste autant que le mélomane y étant également intéressés, vu qu'un phénomène aussi courant que la diversité infinie des interprétations d'une et même œuvre — et qui, toutes, visent l'absolu — ne saurait que susciter des échos pareillement multipliés à l'infini. Les problèmes posés sont divers et les points de vue souvent violemment contradictoires. S'il est vrai que dans la composition moderne les positions alternent elles aussi, à une vitesse vertigineuse, des exigences d'une organisation maximale du discours musical, qui engage tous ses paramètres, à la liberté totale, concrétisée dans l'« aléatorisme » pratiqué de nos jours sur une large échelle, il n'y a rien d'étonnant que nous rencontrions aussi dans le domaine de l'interprétation des correspondances du même dilemme.

Dans une conversation que j'ai eue avec Pierre Boulez, celui-ci soutenait que c'est de ce gigantesque bouillonnement où se trouve la composition moderne que doivent naître et se cristalliser l'esthétique et les œuvres déterminantes de l'époque que nous vivons; il est évident que dans l'interprétation aussi naîtront successivement, de ces douleurs de la création qu'éprouve devant le public tout artiste, devant, à sa manière, donner une réponse valable aux questions-clefs qui se rattachent à sa mission, certaines solutions plus généralement valables et plus conformes à l'esprit de notre temps que celles qui nous sont proposées couramment aujourd'hui, comprenant une dose plus ou moins grande de subjectivisme.

Exécution libre ou stricte — jusqu'où s'étendent les exigences de la rigueur et où commence le domaine des initiatives personnelles? Reconstitution de musée du cadre sonore d'époque — en ce qui concerne la musique ancienne —, ou interprétation créatrice, fondée sur tout l'arsenal des moyens techniques et du développement de la pensée musicale contemporaine? Où trouver les coordonnées

* Communication faite à la Session scientifique organisée à l'occasion du XXe anniversaire de l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie (juin, 1969). Cette étude a obtenu le III-^e prix au Concours International de Musicologie, organisé par la revue « Zvuk », en 1970, à Sarajevo (Yougoslavie).

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, 1970, P. 29—33.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

authentiques pour établir le mode de déroulement de la musique dans le temps — ce problème éternellement épineux du *tempo* à l'égard duquel des rivières d'encre ont coulé et que, soyons justes, chaque interprète résoud à sa manière, s'évertuant ensuite, ou non, à trouver des justifications fondées pour soutenir son point de vue?

Voilà bien là quelques-uns des points névralgiques de la discussion engagée autour de l'interprétation musicale.

Somme toute, lorsqu'il s'agit d'émettre un jugement exact, en notre qualité de critiques musicaux — car, au fond, c'est aussi de nos opinions réunies à celles d'autres contemporains que se forge l'histoire, ne fût-ce que celle du *goût* musical de notre époque —, ou même de simples auditeurs, c'est à une notion apparemment fixe et de fait fort approximative que nous nous reportons: l'interprétation en cause a-t-elle répondu au *style?* A-t-elle réfléchi ou bien a-t-elle trahi les intentions du compositeur?

Au mois de février 1960, j'ai assisté à Varsovie au déroulement du 5e concours d'interprétation « Frédéric Chopin ». Bien entendu, le jury était composé des plus prestigieux interprètes et pédagogues du piano, spécialisés dans l'exécution et l'enseignement de la musique du grand compositeur polonais. Le résultat? Après des débats orageux, l'un des jeunes pianistes, qui avait enthousiasmé le public, est relégué par le jury à une place fort modeste du classement; cependant que Arthur Rubinstein, se désolidarisant de manière évidente de cette décision, lui confère un prix personnel. Rubinstein est actuellement considéré, à l'unanimité, comme le plus grand interprète de Chopin dans le monde, et pourtant il n'a pu tomber d'accord avec ses collègues sur la validité d'un certain style *Chopin*. Ce n'est qu'un exemple parmi des centaines d'autres que peut offrir quiconque a assisté ou a recueilli les échos des débats supposés rigoureusement scientifiques qui ont lieu, chaque fois, au sein des jurys des concours d'interprétation. La réalité est trop nuancée sous cet aspect et entraîne trop de composants du verdict que nous sommes supposés formuler à tout instant sur les interprétations qui nous sont présentées, pour ne pas essayer de l'examiner le plus objectivement possible.

Ces derniers temps, même les scientifiques de la musique et tout premièrement les pédagogues — effrayés, dirait-on, du fait qu'ils ne parvenaient pas à parler un langage commun en ce qui concerne le style de l'interprétation — , se sont décidés à renoncer à une grande partie des préjugés qui leur étaient caractéristiques — à chacun d'après son école de formation — et d'atteindre à certaines vérités originaires. Qu'ont-ils découvert? Quelque chose de plus ou moins sensé: à savoir que la *partition*, le *texte* musical est la seule source indiscutable pour orienter l'interprète contemporain. En analysant avec attention les opinions formulées par écrit, ou à l'occasion de discussions, même par certains des grands interprètes roumains, nous constaterons qu'elles correspondent certainement à cette manière de voir. Lipatti prêchait toujours la fidélité au texte dans les conseils qu'il donnait à ses élèves des cours de virtuosité du Conservatoire de Genève et cela, sans doute, comme un prolongement de l'enseignement que lui-même avait reçu de l'éminent professeur Florica Musicesco. Sergiu Celibidache, un grand chef d'orchestre et penseur de la musique, attire à tout moment l'attention sur le danger que présente l'attachement servile, en matière d'interprétation, à une certaine *tradition*, tradition constituée par la fixation dans notre conscience auditive des formes, fussent-elles de grande classe, imposées par la vision particulière à quelques artistes de taille mondiale sur certaines œuvres. Nous nous sommes habitués, par exemple, à comprendre les ouvertures de Rossini à travers le prisme de la version Toscanini, le tragique de *Tristan et Yseult* servi par Furtwängler, de même que nous n'avons conçu les lieder de Schubert qu'amalgamés au timbre de bary-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ton de la voix de Heinrich Schlusnus, etc. Pierre Boulez attire aussi l'attention sur la relativité de la notion de tradition en matière d'interprétation et indique que généralement on la confond avec le rayonnement de la personnalité de quelques grands artistes, que d'autres, à un moment donné, inclineront à copier. De ce point de vue, il est évident que le patrimoine des enregistrements sur disques, en impétueuse croissance, doit être considéré comme un instrument de culture authentique, favorable par conséquent à la fertilisation de la pensée créatrice de tout interprète adulte ou jeune, mais dans aucun cas comme un critère absolu. A ses cours, Constantin Silvestri avait l'habitude d'annoter en marge de ses partitions les solutions interprétatives des différents chefs d'orchestre proéminents de notre époque, mais leur résultante, sa conclusion personnelle, était généralement différente de chacune des autres.

Alors que l'on discute du *style* en matière d'interprétation, il est contre-indiqué de superposer la version qui nous est offerte actuellement dans la salle de concert ou sur un nouveau disque à celle que nous considérions, par le passé, comme la meilleure, et de l'accepter ou de la repousser en fonction des ressemblances ou différences qualitatives par rapport au modèle choisi. Un professeur américain de piano, qui s'est occupé de cette question, avouait s'être surpris lui-même à juger, pendant ses cours, les différentes présentations sonores d'un ouvrage en fonction de l'image qu'il s'en était faite en l'écoutant joué par le passé par des interprètes de génie, tels Vladimir Horowitz ou Arthur Rubinstein. Et même, chose plus grave, il s'est surpris à un moment donné à *supposer* la manière dont ces grands artistes auraient résolu certains problèmes d'une sonate ou d'un *concerto*, alors qu'en se creusant la mémoire et en tenant compte des données documentaires, il arrivait à la conclusion que ces artistes n'avaient même pas, de fait, ces ouvrages dans leur répertoire. Cela prouve la tyrannie que *la manière d'interpréter* de certains grands artistes peut arriver à exercer, nuisiblement, sur la conscience des contemporains.

En nous guidant dans ce domaine sur une continuelle référence à une certaine tradition de l'interprétation, excellente à son époque, mais qui peut, fort bien, être dépassée à un moment historique ultérieur, nous risquons de demeurer ancrés dans un attachement regrettable au passé. Si nous employons en tant que preuves documentaires les premiers enregistrements sur disque — pour ne plus parler du patrimoine de l'interprétation des siècles passés, qui ne peut être connu que par des témoignages approximatifs — , et les comparons avec ceux faits à intervalles de deux ou trois décennies et ensuite ces derniers avec ceux de nos jours, nous constaterons que dans l'interprétation les pas auront été tout aussi gigantesques que sur le terrain de la composition.

Nous n'envisageons évidemment pas la qualité acoustique de l'enregistrement en cause, mais les données fondamentales de l'exécution. Une certaine propension au rhapsodisme, une certaine conception du mouvement totalement asservie aux penchants arbitraires de l'interprète ont été peu à peu remplacées par la rigueur rythmique. A la seule poursuite, dans les pages vocales, de la ligne mélodique et de ses fioritures, a succédé — jusque dans l'ainsi nommé *bel-canto* — un agencement beaucoup plus organique du mot avec le son musical. A la négligence de la technique, à ce « charme des notes fausses », auquel même des artistes de la taille d'un Cortot cédaient, s'est opposée la recherche frénétique de la perfection, comme une conséquence indiscutable du culte porté au disque. Insensiblement, de véritables « mutations » ont été réalisées dans la conception de l'interprétation, nous permettant de parler en ce moment de la création d'une *nouvelle tradition*, qui dominera sans aucun doute la pensée musicale des générations à venir.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Des corrections ont été apportées même dans certains domaines dans lesquels, une fois pour toutes, des coutumes paraissaient s'être établies. Ainsi, à la massivité et à la lenteur métaphysique des interprétations wagnériennes originaires, Herbert von Karajan apporte la transparence et la mesure raffinée qui constituent les traits distinctifs de sa personnalité d'intellectuel de la baguette et sa nouvelle *Walkyrie* — bien que tenue, pour sa limpidité absolue, comme presque mozartienne d'esprit — a été accueillie avec enthousiasme. Bien plus, à Bayreuth, dans l'antre wagnérien, Pierre Boulez — un des champions de la musique moderne — a dirigé un *Parsifal* rationnel, avec des *tempi* plus vifs, clarifié, dirait-on, par le regard pénétrant de l'homme habitué à disséquer avec lucidité les architectures sonores contemporaines.

Il est possible que de telles innovations eussent paru, il y a une dizaine d'années, comme des sacrilèges; actuellement, nombreux sont ceux qui comprennent qu'elles se situent dans le rythme de l'évolution inévitable de l'art des sons dans son ensemble.

Certaines controverses surgies à l'égard du *style Chopin* authentique sont déterminées, sans nul doute, par le fait que l'œuvre même de ce compositeur est actuellement considérée sous une autre lumière, cette œuvre étant de celles qui au contact de la pensée musicale de nos jours révèle de nouvelles facettes. Ce que le romantisme excessif de certaines biographies de Chopin, fortement agrémentées, a pu faire admettre, à un certain moment, a été remplacé par l'analyse pénétrante de certaines particularités d'écriture de la musique de Chopin, qui, plus le temps passe, gardent et renforcent leur actualité. Par exemple, les tournures harmoniques audacieuses des *Préludes*, la conception de poème orchestral de la *Barcarolle*, la trame polyphonique des *Mazurkas*, etc. Tout cela conduit à ce que les interprétations de Chopin, par exemple par Paderewski, considérées jadis « parole d'évangile », nous paraissent actuellement comme des pièces de musée, en comparaison de celles des grands pianistes contemporains qui ne sont même pas spécialistes de Chopin, tels Michelangeli ou Richter.

J'ai mentionné les enregistrements des lieder par Heinrich Schlusnus. Maints parmi nous avons appris à aimer le chant allemand grâce à ses disques; mais aujourd'hui, un de ses successeurs, Dietrich Fischer Dieskau, démolit presque son aîné. Au sentimentalisme désuet du premier, il vient opposer l'alliage stupéfiant de la déclamation, psychologiquement raffinée, du texte poétique et de son correspondant musical. Dans une page de quelques instants, il déploie une véritable alchimie des nuances, ne perdant pas de vue la forme et unissant l'analyse à la synthèse, pour respecter en fin de compte la vérité émotive du lied, mais multipliée par cent et par mille.

Il ne faut néanmoins pas s'imaginer que, dans l'ensemble, l'interprète d'aujourd'hui soit en droit de se croire supérieur à celui d'hier; en effet, s'il convient de retenir de la tradition de l'interprétation une valeur primordiale, c'est bien celle qui se rapporte au soulignement conséquent de la vibration humaine du texte musical, à l'inclusion de l'acte interprétatif dans un concept global sur les significations élevées d'une pareille activité. De fait, la haute technique de l'interprète qui a placé, par exemple, l'art des orchestres symphoniques actuels à un niveau de finissage insoupçonné dans le passé, a aussi son revers. Les innombrables concours dans lesquels les distinctions sont distribuées inévitablement par référence à certains éléments palpables — la pureté de l'exécution, le respect, aussi élémentaire qu'il soit, du texte — , risquent de créer des instrumentistes standardisés dans le cadre d'une certaine néo-scholastique assez nuisible. A cette lumière, la leçon du grand passé est celle du

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

développement multilatéral de la personnalité, de l'étincellement strictement spécifique, individualisé, de l'artiste. Entre une interprétation correcte, mais manquant de vibration, et une autre, même légèrement désuète, mais suggestive et pittoresque, il nous serait très difficile de choisir la première, car vraisemblablement fidèle au texte, elle n'est pas fidèle à sa signification ce qui, nous semble-t-il, est encore plus grave.

Voilà donc que le *style* dans l'interprétation est déterminé, actuellement comme par le passé, par un certain nombre de facteurs en interdépendance dynamique. Le *style* n'est pas figé une fois pour toutes dans les pages des traités de musique, il s'élabore instant par instant, sous nos yeux, de ce qui — de l'enseignement du passé — traverse le crible du présent et de ce que ce présent même peut lui apporter d'offrandes précieuses.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TÂCHES ET MÉTHODES DE L'HISTOIRE DU CINÉMA. CONSIDÉRATIONS HISTORIOSOPHIQUES ET SUR LA MÉTHODE *

Jerzy Toeplitz

Objet des recherches. Qu'est ce qui fait l'objet des recherches d'un historien du cinéma ? Voici une question qui a toujours été discutée et qui ne cesse de l'être. Dans cette polémique, deux tendances, parallèles se manifestent. Les représentants de la première s'intéressent volontiers à un film comme à une œuvre d'art et se penchent avant tout sur l'évolution des formes artistiques au cinéma. Les historiens partisans de l'autre tendance, ne s'occupent pas tant de l'art du cinéma que de la cinématographie. Ils étudient le développement de la production cinématographique et de ses centres ; les considérations d'ordre artistique n'occupent, dans leurs travaux, qu'une place secondaire. Il va sans dire que les deux tendances susmentionnées apparaissent rarement à l'état pur. Il est pourtant facile de se rendre compte, d'après certains accents caractéristiques, des dispositions de chaque auteur. En simplifiant les choses, on pourrait dire que nous avons affaire soit à l'histoire de l'art du cinéma, soit à l'histoire de la cinématographie.

Ces différences sont le résultat de l'évolution que l'objet même de nos recherches a subie au cours de son existence. Le film est quelque chose de plus qu'un des domaines de la création artistique. Il est un moyen nouveau de communication, il est — comme disent les Anglo-Saxons — « Mass medium of communication ». Le film peut être un art, mais peut aussi ne pas l'être. Œuvre d'art ou pas, il est toujours un fait culturel important, dont l'influence sur la société est positive, ou bien (rarement) négative. C'est à cause de cela que l'histoire du film ne peut être ni celle de l'art ni celle de l'industrie ; elle doit couvrir ces domaines à la fois, étant une des branches les plus importantes de l'histoire de la civilisation.

Un historien du cinéma s'occupe aussi bien des réalisations artistiques les plus élevées, que des phénomènes typique de la production commerciale, laquelle, le plus souvent, n'a rien de commun avec l'art. Un historien du cinéma n'aime pas coller des étiquettes — « film artistique » ou « film commercial » — , laissant cette besogne aux critiques. L'objet de ses recherches ce sont les idées et les opinions émises par des éminents créateurs et, en même temps, ce que nous appelons avec un léger sourire de mépris : « les goûts du grand public ». Le cinéma, ce sont aussi bien les créateurs, les réalisateurs, que les spectateurs, lesquels, en accueillant certaines œuvres et en rejettant d'autres, contribuent à lui donner un visage. On ne saurait non plus négliger l'apport des critiques et des théoriciens, qui formulent de nouveaux critères d'évaluation esthétique et diffusent des courants nouveaux. Un phénomène tel que le film a beaucoup de composants et c'est cela qui rend le travail d'un historien du cinéma difficile mais en même temps passionnant.

L'historien du cinéma qui étudie les phénomènes de la culture doit posséder une formation riche et complexe. Une excellente connaissance de l'histoire politique et économique représente pour lui une base fondamentale. Mais ceci ne suffit pas. Il lui faut une sensibilité artistique profonde,

* Etude écrite spécialement pour notre revue.

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, 1970, VII, P. 35 — 43,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

permettant d'émettre des jugements, sensibilité s'étendant aux autres arts: la peinture, la littérature, le théâtre, l'architecture, la danse et la musique. Des connaissances solides en sociologie et en psychologie lui sont aussi indispensables pour qu'il puisse comprendre à fond le mécanisme de la réception d'une œuvre filmée.

Il est évident qu'un tel historien du cinéma, disposant de toutes ces qualités et capacités, n'est qu'un idéal, un but à poursuivre. En réalité, les historiens du cinéma ne possèdent tous ces dons qu'en partie, mais ce n'est pas ce qui est important. L'essentiel est qu'ils se rendent bien compte de l'objet de leur recherche, qu'ils voient nettement son caractère varié et unique. Les vastes capacités intellectuelles sont, chez un historien du cinéma, sinon une garantie, au moins un des facteurs qui conditionnent le succès de son travail.

Le film et la réalité. Seulement si l'on considère le film comme un phénomène de culture, on arrive à comprendre et à estimer à leur juste mesure les liens qui unissent le film à la réalité. Le film est né de la réalité et il l'influence à son tour. Il s'agit d'une situation typique où la cause engendre des résultats concrets lesquels, à leur tour, devinnent des causes nouvelles.

Bien sûr, tous les domaines de la création humaine et tous les genres d'activité artistique sont liés à la réalité. Ces liens ne sont pourtant nulle part aussi solides et déterminants que dans le film. Ceci est dû, principalement, quoique pas exclusivement, aux deux motifs que voici:

a. Premièrement — sur l'écran du cinéma apparaissent des fragments de la réalité sous forme de fantômes photographiques, audiovisuels, tandis que dans les autres arts la réalité est « traduite » en un système de signes propres à un art donné. Dans le film, le signe est en même temps une particule de la réalité photographiée.

b. Deuxièmement — à la création d'une œuvre de cinéma participe un nombre de personnes infiniment plus élevé que ce n'est le cas pour les autres arts. Cette règle a pourtant deux exceptions: l'une est l'architecture, qui demande pour ses réalisations le concurs de masses considérables d'ouvriers et de techniciens, l'autre est le type de film dit « d'auteur », très en vogue, qui est un film d'amateur, le plus souvent un film d'avant-garde, tourné par une seule personne. Le fait qu'une œuvre d'art doit sa forme définitive à une multitude de personnes, la rattache à la réalité par des liens plus solides. Chacun des co-réalisateurs ou co-auteurs fait, psychiquement et socialement, partie d'un milieu déterminé et la « poussée » de tous ces milieux est logiquement bien plus forte qu'elle ne serait dans le cas d'un auteur unique.

On se sert souvent, dans l'histoire de l'art, du terme « fonds social » conditionnant l'essor d'un art donné. Si sous la notion de « fonds social » nous comprenons l'ensemble des conditions politiques, économiques et culturelles du pays où des films sont produits et projetés, il est certain que l'importance d'un « fonds » ainsi conçu est énorme et ne saurait être négligée par les chercheurs. Il s'agit donc de bien préciser les méthodes selon lesquelles un historien du cinéma aura à étudier et à peindre ce fonds.

Certaines historiens appliquent le système — à mon avis erroné — de traiter le fonds général séparément, à titre d'introduction. Il peut en résulter que ce qui sera dit par la suite sur les problèmes de cinéma semblera être une conséquence mécanique et automatique de la situation politique, économique et sociale exposées au préalable. Et pourtant il ne saurait jamais y être question d'automatisme.

Je suis donc d'avis qu'il faudrait s'occuper exclusivement des répercussions que la situation générale produit dans la région de la cinématographie, ainsi que des voies par lesquelles ces répercus-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sions se propagent. En un mot: dans l'histoire du cinema il est interdit de parler de la situation politique, économique et culturelle du pays « en général », puisque cela voudrait dire soit résumer, soit doubler les autres branches de l'histoire par leurs études détaillées; il faut, au contraire, se concentrer sur des phénomènes concrets, sur des preuves palpables de l'influence que ces conditions générales ont exercée dans le domaine précis de notre recherche.

Afin de délimiter le cercle des problèmes rentrant dans la notion de « répercussions et leurs voies », je tiens à préciser à titre d'exemple, qu'il s'agit, en premier lieu, de:

a) déclarations gouvernementales et de parti concernant la politique culturelle exercée par les autorités dans le domaine de l'art en général et du cinéma en particulier;

b) actes législatifs concernant l'organisation de la cinématographie et de ses trois secteurs (production, distribution, exploitation);

c) influence exercée par la situation économique générale du pays dans le domaine du film (politique des prix, taxes d'importation, contingents, etc.);

d) état du développement de certains autres domaines de l'art, de ceux précisément qui touchent directement ou indirectement le cinéma (le roman comme source d'inspiration pour les scénarios, le style décoratif des intérieurs comme modèle pouvant inspirer la scénographie de cinéma, etc.);

e) niveau de la technique cinématographique et d'autres techniques rapprochées (avec une attention spéciale pour la télévision et ses liens avec la cinématographie);

f) influences venant de l'étranger (importation de fllms, études critiques sur le cinéma étranger, festivals et leurs échos).

On pourrait encore grouper les conditionnements généraux du cinéma selon le schéma suivant:

a) influences du fonds social;

b) niveau de développement de la technique cinématographique;

c) apport des autres domaines de la création artistique.

La ligne d'évolution du film dans un pays dépend toujours de deux groupes de facteurs et en est la synthèse: facteurs « extracinématographiques » d'une part, et changements se manifestant indépendamment à l'intérieur du monde du cinéma, de l'autre part (nouvelles formes d'expression artistique, genres nouveaux, apparition de personnalités exceptionnelles, etc.).

Point de vue et critères historiques généraux. Un des principes fondamentaux de toute histoire, celle du cinéma y compris, est de regarder les événements du passé d'une certaine distance et avec une perspective dans le temps. Un des éléments de toute recherche historique est de confronter ce qui se passait hier avec ce qui se passe aujourd'hui. L'ambition enfin de tout historien est d'amener le lecteur à faire des réflexions propres, afin qu'au tandem « hier — aujourd'hui » il ajoute, de son propre gré, son troisième élément — le « demain ». La pertinence du mot latin *historia magistra vitae* consiste en ce que les expériences du passé nous servent de guide pour aujourd'hui et aussi pour demain.

Puisque écrire l'histoire veut dire confronter la situation actuelle avec celle du passé, on se sert, à chaque époque, d'un système déterminé de repères. Lorsque nous parlons des événements du passé, nous en connaissons déjà le dénouement et les conséquences. Notre système de repères change continuellement et c'est pourquoi chaque génération se met à nouveau à écrire l'histoire, qu'elle voit déjà sous un autre jour. On pourrait exprimer ceci à l'aide d'une formule plutôt simple: chaque génération, plus riche en expériences historiques que celle qui l'a précédée, dispose par ce fait d'un système de repères plus infaillible.

Il me semble que cette tentation — ou mieux cette nécessité impérative de confronter qui ne nous abandonne jamais

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— nous impose, à nous, historiens du cinéma, une certaine méthode, bien déterminée d'étude de la réalité. Avant d'émettre un jugement sur un phénomène donné, il nous faut établir, avec le maximum de précision, quels ont été les jugements que les témoins de ce phénomène ont émis à l'époque. Sans cela on court le risque de perdre son équilibre, d'appuyer trop sur l'aujourd'hui, tandis que notre premier devoir d'historien est de parler d'« hier ». Les résultats pratiques du fait de la coexistence de ces deux points de vue: de celui des témoins de l'époque et de celui des chercheurs modernes, plus « sages » que ceux-là, seront examinés dans la suite de cette étude. Ajoutons qu'il arrive, souvent même, que ces deux points de vue se confondent et que l'historien finit par partager l'avis général, ou bien l'avis de la majorité des « témoins oculaires ». Il va sans dire que des notions telles que « avis général » ou « majorité », ne sauraient être dans la science de l'histoire, considérées avec la même exactitude que dans les sciences mathématiques. Il s'agit de personnes vivantes dont les opinions diffèrent toujours entre elles, surtout là où il est question de juger une œuvre d'art ou un phénomène artistique. On ne peut donc parler ici que d'opinions ou de tendances générales qui dominaient, ou qui ont été prêchées.

Passant des problèmes du « point de vue » aux critères fondamentaux de la recherche, il faut encore remarquer que l'histoire — précisément à cause de la nécessité de confronter qui lui est propre — oblige le chercheur de se placer à une certaine distance de son sujet. Décrire ce qui se passe contemporainement n'est pas l'œuvre d'un historien ; c'est simplement de l'analyse critique qui pourra, certes, servir un jour comme base pour la recherche historique. Ce qu'il nous faut savoir c'est: à partir de quel moment on peut considérer cette distance comme suffisante, ou bien: quand est-ce qu'on peut se mettre à écrire une histoire du cinéma.

Il n'est pas possible de donner à cette question une réponse précise et applicable à tous les cas. On ne saurait fixer le minimum de ce délai à quatre, cinq ou six ans. Ceci dépend, suivant le cas, d'une multitude de facteurs, cinématographiques et « extracinématographiques » dont il a été question plus haut. Ce qui, au moins, est sûr, c'est que, dans le cinéma qui, en 1970, fête le 75e anniversaire de son existence, les « époques » sont bien différentes de celles qui s'appliquent à d'autres arts. Dans l'évolution du film, non pas un siècle, mais une période de cinq ans peut être riche en conséquences. Un exemple seulement: toutes les « écoles » dans l'art du cinéma, décrites et classées par les historiens, n'ont duré que cinq à sept ans au maximum. La grande époque du muet soviétique, commençant avec le *Cuirassé Potemkine* jusqu'à la *Terre* dura cinq ans (1925—1930); l'école suédoise du cinéma muet — un peu plus longtemps, de *Terje Vigen* (1917) à *Gösta Berling* (1924); le néoréalisme italien — de *Ossessione* (1943) jusqu'au début des années cinquante, etc. Comment pourrait-on comparer ces « époques » de l'histoire du cinéma au romantisme, au baroque, au classicisme qui ont marqué les étapes d'évolution de la peinture, de la littérature ou de la musique?

Revenons au problème des critères. Ils sont la conséquence directe du fait que le cinéma est considéré comme un phénomène culturel étroitement lié à la réalité. Je pense, donc, qu'un historien du cinéma devrait suivre, dans son travail, les deux principes fondamentaux, dialectiquement liés entre eux, que voici:

a) il doit, en premier lieu, voir comment le cinéma aide à mieux connaître la réalité dont il est l'image. De ce que le cinéma est l'image de la réalité, et même plus — qu'il en fait partie, il a été question plus haut. Il appartient à l'historien d'établir si cette image (pas photographique et pas mécanique) est objectivement fidèle, si elle donne des rensiegnements

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

exacts sur les processus qui se déroulent, qui naissent et qui s'achèvent dans le monde réel; si elle donne un tableau complet de la vie matérielle et morale de son époque.

Il ne s'agit pas, bien entendu, d'interpréter la réalité dans le film de façon naturaliste; le problème est bien plus profond et plus compliqué: personne ne peut fuir la réalité et même les films qui s'en détournent ouvertement, ont, par ce fait, une attitude nette, quoique négative, vis-à-vis de cette réalité. De tels films peuvent aussi avoir certaines valeurs cognitives, et même donner une image, à rebours, du monde réel, d'un monde où s'agitent des individus qui le dédaignent et qui protestent contre la façon dont il est bâti.

Au fur et à mesure que les moyens d'expression du cinéma se perfectionnent, les réalisateurs s'intéressent toujours davantage à peindre la vie intérieure de l'homme qui est un élément important du tableau de la réalité projeté sur l'écran du cinéma.

En conclusion: un historien du cinéma devrait, dans ses recherches, savoir d'abord si le film étudié représente un témoignage authentique de son époque, et quel témoignage: digne de foi, déformé, incomplet, etc. Ayant répondu à cette question, il saura ensuite placer le film dans une juste perspective historique. Donc le premier critère, la première boussole de l'historien est de s'occuper des liens entre le film et la réalité.

b) le second — est de regarder le film du point de vue du spectateur, de le considérer comme un dialogue entre le créateur et le « consommateur » de l'œuvre.

Cette seconde boussole sert à compléter, sinon à rectifier, les résultats des recherches menées à l'aide de la première. Il s'agit, en bref, de ne pas oublier que les films sont réalisés en principe pour un grand public et que les plus nobles intentions de l'auteur ainsi que les plus ingénieuses trouvailles formelles doivent être soumises au jugement des spectateurs. Ceci ne veut pas dire que le spectateur a toujours raison mais, comme nous venons de le dire, que le spectateur participe à la création d'une œuvre de cinéma.

L'historien du film ne saurait jamais oublier que le film est une sorte de dialogue entre l'auteur et le spectateur, et que c'est de l'issue de ce dialogue que dépend la valeur sociale du film, son apport au patrimoine culturel d'un pays, sa faculté de modifier la réalité. Ce dialogue peut se dérouler dans un climat de compréhension et de franchise, provoquer des résonances de la part du public (succès du film, discussions dans la presse, sujet de conversations, etc.), mais peut aussi être unilatéral: l'auteur parle, les spectateurs se taisent. Souvent des malentendus surgissent et déforment l'aspect du problème: l'auteur pense une chose et le public en déduit une autre.

Je pense que c'est justement ce dialogue-là qui est extrêmement important, quoiqu'il soit négligé par bon nombre d'historiens, qui s'intéressent exclusivement à l'œuvre et ne parlent que très peu des repercussions que celle-ci soulève (ou ne soulève pas) auprès du public. C'est le cas de remarquer ici que le mécanisme de la réception est, pour le film, bien différent de celui qui est propre à la littérature, à la musique, à la peinture et même au théâtre. Le film, bien qu'il soit enregistré sur la bande de celluloïde, est très fragile, beaucoup plus fragile qu'un livre, que la toile d'un tableau, qu'un spectacle théâtral. La vraie confrontation avec le spectateur n'a lieu, pour le film, qu'une seule fois (tout récemment, il est vrai, on a introduit l'usage de repasser de vieux films sur les écrans) au moment de son exploitation qui dure, en principe, deux ans environ. Par contre, les livres et les tableaux sont accessibles « à tout jamais » dans des bibliothèques, dans des galeries ou sur des reproductions, tandis que les œuvres musicales ou théâtrales reviennent souvent à l'affiche. C'est donc la première, pratiquement l'unique, con-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

frontation d'un film avec le public qui décide du rôle et du poids de celui-là. D'où l'importance spécifique de ce dialogue créateur-spectateur.

Dans l'histoire du cinéma polonais d'après guerre, des périodes se dessinent nettement où le film se développait, se perfectionnait et s'épanouissait, à côté d'autres périodes où il devenait aride et baissait son vol. Vers la fin des années quarante, la *Dernière étape* de Wanda Jakubowska et *La vérité n'a pas de frontières* ont soulevé un vif retentissement. Le dialogue créateur-spectateur était, à cette époque là, chaleureux et sincère. Au cours des années cinquante il s'est tu. Les films polonais (à quelques exceptions près, comme la *Cellulose* de J. Kawalerowicz) ne suscitaient plus aucun intérêt et c'est seulement après 1956 que les œuvres de « l'école polonaise » de A. Wajda, A. Munk, J. Kawalerowicz et W. Has ont contribué à l'éveiller de nouveau.

Histoire du cinéma national. Ecrire l'histoire du cinéma de son propre pays semble la chose la plus aisée, et pourtant elle est la plus difficile. Aisée, parce qu'on a à sa portée toutes les données permettant d'étudier aussi bien le problème de la réalité dans le film, que celui du dialogue: auteur-public. Difficile — parce qu'un certain « embarras de richesse » gêne nos pas. Parce qu'il y a tellement de détails, de faits, de films, de données supplémentaires, qu'on risque de s'y perdre.

A l'encontre des autres recherches historiques, il manque à l'histoire du cinéma la base que seules des études détaillées peuvent donner monographies et travaux de source, et ceci non seulement dans un pays comme la Pologne où les traditions d'avant-guerre sont, en cinématographie, relativement pauvres, mais aussi en Angleterre, en France ou en Italie. Les historiens dressent des synthèses bien avant que ne soient achevées des études analytiques, traitant de périodes déterminées, de personnages éminents, de films ou de catégories de films. Des synthèses poussent sur un sol trop peu cultivé.

Il serait cependant erroné de renoncer à toute synthèse et d'attendre que le sol soit bien labouré en profondeur. Il ne le sera jamais, et les synthèses sont non seulement demandées par le public, mais très utiles, voire même indispensables du point de vue de la science. L'histoire du cinéma national une fois écrite, on peut coordonner et planifier les recherches analytique détaillées. Comment juger des fragments sans une vue générale?

Le paradoxe n'est ici qu'apparent et ne se fait sentir qu'au point de départ. Du moment de la publication de la première synthèse, des ouvrages détaillés ne tarderont pas à paraître et, après un certain temps, ils seront « couronnés » par une synthèse nouvelle. C'est un processus continuel — chaque génération écrit son histoire à nouveau.

Revenons cependant à notre difficulté fondamentale, qui est constituée par le choix des matériaux. A mon avis, la meilleure méthode, quoique banale, que l'on pourrait adopter ici et qui est parfaitement applicable aussi aux autres domaines de l'histoire, est la suivante:

a) avancer une hypothèse de départ, basée sur des films dont on a parlé et dont on parle encore le plus; en déduire les caractéristiques de la période entière;

b) vérifier cette hypothèse sur la base du matériel accessible (aussi abondant que possible).

L'hypothèse ainsi forgée peut être, par la suite, confirmée, modifiée ou rejetée; elle peut aussi être remplacée par une hypothèse nouvelle que l'examen des faits nous aurait suggérée. Evitons quand même de « plonger » dans les matériaux sans aucune hypothèse initiale. Nous risquerions ainsi de perdre énormément de temps et de nous égarer dans des détails. Ce n'est pas le caractère abstrait ou fortuit de l'hypothèse qui constitue, dans ces cas-là, le danger principal. Dans l'histoire du cinèma, l'époque étudiée n'est

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

jamais tellement éloignée pour qu'on ait à craindre des conceptions fantasques, et d'autre part il existe toujours un certain nombre d'études critiques offrant à nos spéculations une base concrète.

En conclusion: assurons-nous d'abord des matériaux aussi riches que possible permettant de vérifier notre hypothèse, et — les recherches une fois terminées et la conception générale adoptée — réduisons la masse des matériaux à ceux qui servent à appuyer la thèse adoptée.

Sources. La question des sources n'éveille pas de doutes, et il existe à ce sujet de nombreux ouvrages méthodiques. Nos principales sources sont: les films, tout ce qui a trait à leur production, la documentation imprimée (programmes, critiques dans la presse, articles, etc.). ainsi que des interviews avec des cinéastes.

Je n'ai pas l'intention de juger ici la valeur de tel ou tel type de source, ni de donner des recettes pratiques de leur vérification. Les personnes intéressées pourront avoir recours à l'étude de Georges Sadoul; *Matériaux, méthodes et problèmes de l'histoire du cinéma.*

Ce que j'aimerais faire, c'est attirer l'attention de mes lecteurs, selon ce que j'annonçais au début de cette étude, sur le fait que, en dehors des sources cinématographiques proprement dites, il existe une multitude de sources « extra-cinématographiques », dignes d'intérêt, puisqu'elles expliquent un bon nombre de problèmes qui ont, jusqu'à présent, donné lieu à des commentaires erronés, répétés par bien de chercheurs. Voyons par exemple le problème du rapport qui existe entre l'œuvre cinématographique et son modèle littéraire ou théâtral. En général, les historiens du cinéma, lorsqu'ils ont affaire à des adaptations, ne cherchent à comparer l'original avec sa version cinématographique que dans le cas où l'original est une œuvre connue et célèbre. Les critiques se comportent de la même façon. Si l'œuvre adaptée n'appartient pas à la « grande classe », les historiens ne se soucient que très rarement d'y jeter un coup d'œil, attribuant toutes les qualités éventuelles du film à son réalisateur (parfois au scénariste, presque toujours au metteur en scène). En réalité, la situation est souvent bien différente — un bon nombre d'excellents dénouements du scénario ont été inventés, bien avant le film, par l'auteur du livre ou de la pièce.

Voici deux exemples qui démontrent combien il est utile, voire même indispensable, de remonter aux sources du scénario. Le premier, c'est le film de René Clair, *Le Million* (1931); le second — le film américain de David Miller, *Lonely are the brave* (1966). René Clair avait adapté pour l'écran une comédie de Georges Berr et Maurice Guillemaux dont la première avait eu lieu à Paris en 1910. Les critiques de cette époque étaient enthousiastes et, ce qui est curieux, ils louaient alors les mêmes qualités qui, vingt ans plus tard, allaient faire le charme et le succès du *Mililon* au cinéma, à savoir: son rythme endiablé, son intrigue bien dessinée, l'humour des dialogues, etc. La revue théâtrale *Comoedia illustrée* écrivait: « voici le plus gai et le mieux construit de tous les vaudevilles que nous avons vus dans l'espace des dernières années. »

Or ce qui est surprenant, c'est que, en ce qui concerne l'action, le modèle théâtral ne différait en rien du film. Tout y tournait autour de la chasse au veston, lequel — comme disait un autre critique de l'époque « court, vole, et c'est un vrai plaisir que de guetter cette poursuite dont la vitesse vous donne le vertige ». On peut croire que ce sont là des extraits d'une critique du film... Ajoutons que la scène, qui paraît si typique du cinéma, où le veston lancé par la fenêtre tombe sur le toit d'une voiture en marche, existait déjà dans la pièce.

Il ne s'agit pas ici de contester le talent de Clair, qui a fait de son *Million* un ballet cinématographique délicieux, unique dans son genre. Il s'agit de rendre

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

aux auteurs de la pièce, Berr et Guillemaux, le mérite qui leur est dû, celui d'avoir utilisé de façon magistrale le motif du veston qui passe de main en main, mérite que l'on s'était habitué à attribuer exclusivement au metteur en scène de cinéma.

Le cas de *Lonely are the brave* est différent. Nous avons là l'histoire d'un cow-boy inadapté, complètement déplacé dans une Amérique commercialisée de nos jours. Or, comme le scénariste — Dalton Trumbo — un des « dix de Hollywood », a été persécuté aux temps du sénateur Mac-Carthy pour ses opinions politiques indépendantes, on n'a pas hésité à lui attribuer tout ce qu'il y a de courageux et d'indépendant dans le film, tous les accents critiques, dont il abonde, à l'adresse du « paradis américain ». Et pourtant, il suffirait de feuilleter le roman d'Edvard Abbey, *Brave cow-boy* que Trumbo avait adapté, pour voir que dans l'original littéraire les accents critiques ne le cèdent en rien à ceux du film et qu'ils les dépassent même.

Des exemples semblables pourraient être cités par dizaines. Les deux que nous venons d'étudier prouvent suffisamment qu'il vaut la peine de remonter chaque fois aux sources « extra-cinématographiques » d'une œuvre filmée. Il arrive que de telles source n'existent plus, ou bien qu'elles sont pratiquement inaccessibles. Nous savons bien que le film muet n'était jamais vraiment muet, puisque la projection s'accompagnait toujours d'une musique, dont la partition était souvent écrite exprès pour ce film. Il est évident que les réalisateurs de films muets, déjà au cours du montage, envisageaient le concours du compositeur, ce dont témoignent les longs entretiens qu'Eisenstein avait eus avec Edmond Meisel, auteur de la musique pour le *Cuirassé Potemkine*. La partition de Meisel s'est, malheureusement, égarée, tout comme sa musique pour la *Symphonie d'une grande ville* de Walter Ruttmann. Et combien y a-t-il d'historiens du cinéma qui se sont donné la peine de prendre en main la partition d'Auric pour le film. *Entr'acte*, ou celle de Saint-Saëns pour *L'Assassinat du Duc de Guise*, ou celle encore de Chostakovitch pour la *Nouvelle Babylone ?* Et pourtant, le fait même que des compositeurs de leur rang ont participé au travail du réalisateur, témoigne de ce que leur musique avait une place importante dans l'image artistique d'un film qui n'était muet qu'en apparence.

Histoire du cinéma polonais. La tâche d'écrire l'histoire synthétique du cinéma polonais incombe au Secteur du Cinéma de l'Institut des arts de l'Académie polonaise des Sciences. L'ouvrage comprendra, au total, quatre volumes, dont le premier est sorti en 1968. Il traite des débuts de la cinématographie polonaise et s'arrête au moment de l'avènement du cinéma parlant. Une place importante y est consacrée à la période dite « préhistorique », donc aux divers appareils destinés à reproduire l'effet du mouvement, aux débuts et au développement de la photographie, etc. Des expériences de ce genre on précédé l'invention du cinématographe dans tous les pays du monde, la Pologne y compris, au XIXe siècle et surtout dans sa seconde moité.

Le second volume comprendra la première dizaine d'années du cinéma parlant, jusqu'au déclenchement de la guerre mondiale, en septembre 1939. C'est un ouvrage collectif — tout comme le premier — dû à deux auteurs, sous la direction et sous les auspices du Secteur du Cinéma de l'Institut. Le troisième volume englobe la période de la guerre (les activités des cinéastes polonais en dehors de leur pays et la cinématographie clandestine en Pologne) et la première étape du nouveau modèle de la cinématographie polonaise, jusqu'à 1956. Le quatrième volume, dont la préparation ne commencera que plus tard, comprendra la période de 1957 jusqu'à 1969. Les volumes III et IV

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

seront préparés par une équipe d'auteurs comptant une dizaine de personnes environ.

D'accord avec les principes adoptés, les matériaux pour tous les quatre volumes seront divisés en trois secteurs, traités séparément pour chacune des périodes susmentionnées. Ce sont:
1) l'histoire de la cinématographie, donc les conditions générales politiques, économiques et culturelles dans lesquelles les diverses activités cinématographiques se sont manifestées; *2)* l'histoire de la création cinématographique (films de fiction, documentaires, etc.) et *3)* l'histoire de la théorie du film et de la critique. Ainsi tous les composants de ce phénomène culturel qu'est le cinéma seront traités par périodes, comptant chacune une dizaine d'années ou plus.

En ce qui concerne la méthode d'élaboration des matériaux accumulés, les principes adoptés pour le secteur le plus important — celui de la création cinématographique (autrement dit — de la production de films) sont les suivants: *1)* présentation de la genèse du film: projet, étapes successives de sa production, changements éventuels de l'idée originaire; *2)* un court résumé du film (on oublie souvent que les lecteurs les plus jeunes ne connaissent la plupart des films célèbres que par leur titre); *3)* analyse des composants du film; *4)* examen des jugements émis par la critique et par le public à l'époque de l'apparition du film; *5)* jugements actuels.

Il est évident que seuls les films les plus éminents du point de vue artistique, ainsi que ceux qui sont des produits les plus typiques (dans le bien et dans le mal) de leur époque, auront droit à des commentaires si détaillés. Ils ne constituent, dans la perspective historique, qu'une fraction minime de la production totale. Tous les autres films, ceux qui n'entrent pas dans la catégorie d'œuvres représentatives, sont ou bien commentés en quelques mots, ou bien omis. Afin que notre ouvrage garde son caractère de synthèse historique, sans dégénérer en chronique, il est important de ne pas craindre les omissions, bien au contraire — la sélection de matériaux doit être rigide et minutieuse. Les films traités en détail ne doivent jamais être trop nombreux.

Dans l'élaboration du troisième secteur, concernant la théorie du cinéma, les matériaux — livres et articles — seront eux aussi, suivant la même méthode, divisés en trois groupes.

Comme il a été dit plus haut, les volumes III et IV seront l'œuvre d'une équipe d'auteurs, spécialistes de diverses branches de la cinématographie et de diverses périodes de son histoire. Tout travail collectif demande un effort de coordination. Celle-ci est effectuée sur deux plans: vertical et horizontal. La coordination verticale consiste en une entente entre auteurs travaillant sur le même sujet (par exemple sur le film documentaire) dans des époques diverses; horizontale — entre auteurs traitant de divers sujets dans la même époque. Indépendamment de ces arrangements au sein de l'équipe même d'auteurs, les textes déjà achevés et concernant des périodes de temps plus étendues sont soumis au jugement des spécialistes de dehors — historiens, historiens de la culture, historiens de l'art.

✧

Les considérations exposées ci-dessus concernant la théorie et la méthode d'écrire l'histoire du cinéma ne prétendent point à être complètes et achevées dans leurs moindres détails. Ce ne sont que des principes d'ordre général, nés d'une pratique de vingt années de travail. Après avoir débuté comme critique du cinéma, et passé successivement au rôle d'historien (enseignant et auteur de manuels), je me suis forgé, au cours des années, des bases théoriques de mon travail. Je ne doute pas que, à l'avenir, au fur et à mesure de l'avancement des travaux sur l'élaboration de l'histoire du cinéma en Pologne Populaire, ces principes ne soient vérifiés, approfondis et perfectionnés.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

UN KYRIE ELEISON À QUATRE VOIX SUR NOTATION BYZANTINE, DU COMMENCEMENT DU XVIIIe SIÈCLE *

Gheorghe Ciobanu

Le problème de l'apparition de la musique chorale chez les Roumains n'a pas cessé de préoccuper les musicologues depuis la fin du XIXe siècle [1]. On a commencé naturellement par des tâtonnements remplacés assez vite, du moins pour la Valachie, par des informations plus précises, basées sur des documents [2].

On admet, en général, que les premiers ensembles choraux ont pris naissance en l'ancienne Valachie en 1836 [3], au Banat en 1840 [4], en Moldavie en 1844 [5] et en Transylvanie en 1850 [6].

On tient aussi pour sûre l'existence de quelques essais pour créer un ensemble de ce genre en Moldavie en 1830 [7], quoique d'habitude on prend en considération moins les tentatives que les ensembles choraux constitués qui ont joui, en tant que tels, d'une certaine stabilité. A part cela, quelques historiographes de la musique prennent en considération tout ensemble choral sans tenir compte, pour autant, de la nationalité de ses membres, tandis que d'autres, au contraire, n'étudient que ceux créés par des Roumains pour des Roumains. Mais pour expliquer d'où est venue l'étincelle qui a fait jaillir tel ou tel ensemble choral, on doit étudier évidemment, tous les côtés du problème pris dans son entier. On a réalisé de telles études aussi jusqu'à présent, mais à une échelle beaucoup trop restreinte et parfois avec des résultats discutables. En voilà deux tels cas:

1. Titus Cerne, en 1884 [8] et surtout Theodor T. Burada en 1914 [9] ont affirmé que les moines russes qui s'étaient trouvés au monastère Neamţul (en Moldavie) de 1782 à 1860 ont chanté à plusieurs voix. Cette opinion a été récemment reprise par quelques musicologues roumains [10]. L'existence de cet ensemble choral à Neamţul pendant plus de 70 ans est pourtant mise en doute par les incidents qui eu lieu en ce monastère en 1860, à savoir que cette même année le Département des Biens du Clergé avait envoyé là-bas un professeur d'ensemble choral, J. Cart, pour initier les moines à la musique chorale. La présentation de celui-ci au monastère fit s'y déclancher une véritable émeute. Sachant donc cela, une question se pose de soi-même: la vie commune des moines moldaves et russes dans le même couvent Neamţul — où ces derniers auraient vraiment chanté « en chœur » aux offices de la messe durant une si longue période, n'aura-t-elle exercé aucune influence de ce genre sur les premiers? L'un des arguments des plus convaincants, à première vue, avancés en faveur de cette thèse à savoir, l'existence à Neamţul de quelques livres de musique russe, ne représente pas pourtant un indice absolument sûr. En outre, l'on ne sait pas exactement si Paisie Velitchikovski — l'ancien supérieur du monastère, qui aurait introduit le chant choral à Neamţul et qui avait fait un séjour de quelques années au Mont Athos où il aura pu entendre beaucoup de musique monodique — avait ou non appartenu au groupe des moines traditionnalistes (les « starovieri ») qui opposaient une grande résistence aux innovations. Enfin, l'opposition des moines moldaves de

* Communication faite à la Session scientifique organisée à l'occasion du XXe anniversaire de l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie (juin 1969).

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, 1970, VII, P. 45–52.
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Neamțul à la musique harmonique ne peut être due ni aux dispositions du Pidalion de 1844, ni à la « Lettre synodique » arrivée en 1848 de Constantinople et qui interdisait les ensembles choraux des églises [11], vu que le chœur des moines russes de Neamțul a pu être entendu bien des fois à Jassy aussi entre 1850 et 1859 [13].

2. Dans un rapport lu en 1966 pendant une des séances du Congrès International de Bydgoszcz, on affirme que « la réforme de la chanson homophone chantée dans les stalles des églises semble avoir une tradition plus lointaine. La notion de « chef de chorale » et de « chorale » apparaît environ 250 ans auparavant (à Putna), la musique étant jusqu'alors antiphone. Longtemps dans la pratique musicale de chez nous on a conservé l'alternance entre la stalle de gauche et celle de droite, entre le chœur des chantres grecs et celui des Roumains » [13]. La mise en parallèle de cette « réforme » et de la première attestation du chant choral, en 1782 à Neamțul, aussi bien que le sens équivoque attribué à la notion de « chœur » peut soulever des incertitudes et induire quelqu'un en erreur.

Dans les anciens documents, antérieurs au commencement du XVIIIe siècle — exceptant ceux dus à tel ou à tel voyageur étranger [14] — on ne comprenait pas par « chœur » tout l'ensemble de chantres, mais l'espace qui se trouve autour de l'autel, donc ce que nous comprenons aujourd'hui par « la stalle d'église ». Cela est clairement spécifié entre autres, dans l'ouvrage de Dimitrie Cantemir, *Descriptio Moldaviae*, où l'on nous dit, à propos du prince Vasile Lupu, que « c'est lui aussi qui a ordonné le premier qu'on chante en grec dans un des chœurs » (= la stalle d'église) [15].

La notion de « protopsalte » — dont la traduction donnée par le musicologue roumain Viorel Cosma est erronée — n'est pas apparue pour la première fois à Putna, vu que le corps des chantres d'église a pris naissance à Byzance déjà au VIe siècle (535) [16] et le monastère Putna — comme tous les autres cloîtres importants — ne faisait qu'imiter l'organisation de l'église byzantine, y compris les rangs hiérarchiques correspondants: « lampadaire » ou « primicerius », « doméstikos » et « protopsaltos ». Cette organisation du corps des chantres d'église avait pour mission d'assurer le bon déroulement des offices de l'église, assez nombreux et longs, et pas le moins du monde de chanter dans la manière polyphonique ou harmonique.

Nous avons tenu à faire toutes ces remarques étant donné la tyrannie qu'exerce toute lettre imprimée et la grande contribution qu'elle apporte au maintien des idées, même complètement erronées ou insuffisamment fondamentées du point de vue scientifique. Pour éviter que de telles opinions se répandent dans le temps et dans l'espace, il est nécessaire que nous nous appuyions toujours sur des documents vraiment sûrs, qui peuvent en effet nous fournir les preuves irréfutables, dans la situation donnée, de l'apparition et du développement de la musique chorale roumaine.

Le but de notre étude est justement celui de signaler l'existence d'un document musical qui nous fournit la preuve d'un essai, du moins, d'introduire le chant choral chez les Roumains dès le commencement du XVIIIe siècle. Voilà en deux mots de quoi il s'agit.

La Bibliothèque de la Filiale de l'Académie roumaine de Cluj possède — dans la Section des Manuscrits, au Fonds « Timotei Cipariu » — un manuscrit musical religieux (au n° 362) en notation neumatique byzantine. Ce manuscrit, de dimensions normales, est écrit entièrement en grec. Les pages ont été numérotées ultérieurement au crayon noir. Les signes musicaux qui désignent des intervalles y sont en noir, tandis que ceux rythmiques, agogiques et d'expression — couramment dénommés μεγάλαι συμάδιαι — y sont, comme d'habitude, en rouge. Les chants sont dus, pour la plupart, à un certain « Kyr

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Partheniou ». Les autres auteurs mentionnés dans le manuscrit sont Balasios le Prêtre et Pierre Bereket, qui ont vécu dans la deuxième moitié du XVIIe siècle et au début du XVIIIe siècle. Nous n'avons pas encore pu apprendre jusqu'à présent qui est ce « Kyr Par theniou » dont le nom est apposé à la plupart des chants.

Comme dans beaucoup d'anciens manuscrits, l'année de l'élaboration n'y est pas indiquée. Pourtant l'une de ces premières feuilles porte une mention écrite d'une autre main : « le Ier juillet 1723 », suivie de la signature de celui qui possédait probablement en ce temps-là le manuscrit. Cette date, écrite par une autre main que le reste, établit l'élaboration du manuscrit avant cette année. L'importance particulière de ce manuscrit pour le problème qui nous préoccupe réside dans le fait qu'il contient, entre les pages 224—233 un *Kyrie eleison* à quatre voix pour chœur mixte. [17] Les voix ont été écrites séparément et vont en général s'alternant dans l'ordre suivant : basse, soprano, ténor, alto. Evidemment, il ne s'agit pas d'une innovation, vu qu'en notation linéaire aussi les voix étaient écrites de la même manière jusque dans la première moitié du XVIIIe siècle [18] ; cette écriture s'imposait d'autant plus, dans la notation neumatique byzantine.

Les dix pages chorales — dont la notation est très simple, les μεγάλαι συμάδιαι y manquant totalement — sont suivies par d'autres chants, ce qui signifie qu'elles n'ont pas été introduites ultérieurement mais ont été écrites dans le même temps que le reste du manuscrit.

Quelle origine faut-il attribuer à ce manuscrit ? Selon nous, il ne pouvait être écrit qu'en Transylvanie. Voilà nos arguments :

1. Ni chez les Grecs ni chez les autres peuples orthodoxes de la Péninsule Balkanique, on ne connaît d'autres manuscrits, en notation byzantine et au texte grec, qui renfermeraient un autre chant harmonisé pour chœur mixte. Cela prouve qu'on n'a pas pu le faire venir en Transylvanie de là-bas.

2. Le manuscrit n'a pu être écrit ni en Moldavie ni en Valachie, parce que la musique psaltique s'est développée dans ces provinces en liaison étroite avec celle de Constantinople et du Mont Athos où régnait la monodie.

3. On ne pourrait pas non plus lui attribuer une origine russe, quoique, au début du XVIIIe siècle, les Roumains eussent connu aussi la musique russe, [19] parce que, à cette époque, il n'aurait pu être ecrit que, tout au plus, en slavon ancien sinon en russe, mais jamais en grec.

Telle étant la situation, l'origine de ce manuscrit ne saurait être trouvée qu'en Transylvanie, où la notation neumatique était connue.

La question s'impose, de savoir ce qui a déterminé l'inclusion d'un chant choral dans un manuscrit de musique byzantine ? Y a-t-il eu un motif quelconque pour l'utilisation du chant choral par les Roumains de Transylvanie ? L'explication est — selon nous — la suivante : entre 1699 et 1701 s'est produit — comme on le sait — l'acte de l'Union avec Rome d'une partie des Roumains orthodoxes de la Transylvanie. Pour rendre plus fastueuse, plus attrayante la messe de la Cathédrale des Uniates, on a probablement eu recours à l'introduction de la musique chorale également, parmi d'autres. Mais du fait que les Roumains ortodoxes avaient fait usage dès le début d'une musique d'origine byzantine et parce que des manuscrits musicaux en notation psaltique et en grec circulaient encore au XVIIIe siècle dans cette province, [20] ce chœur a été écrit en notation byzantine.

De manière constante, les voix de basse et de soprano sont écrites sur une page, tandis que les voix de ténor et d'alto sont sur la page suivante. En commençant par la page 226 jusqu'à la page 231, chaque voix est présente avec deux variantes, dont quelques-unes portent l'indication; ἀπὸ παλαιῶν (« selon les anciens ») ou ἀπὸ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

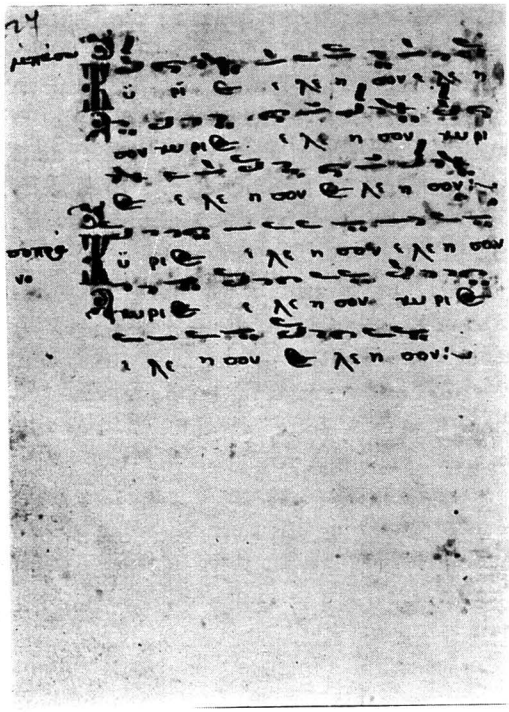


Fig. 1. — Manuscrit du *Kyrie eleison*, conservé à la Bibliothèque de la Filiale de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie de Cluj, nº 362, p. 224.

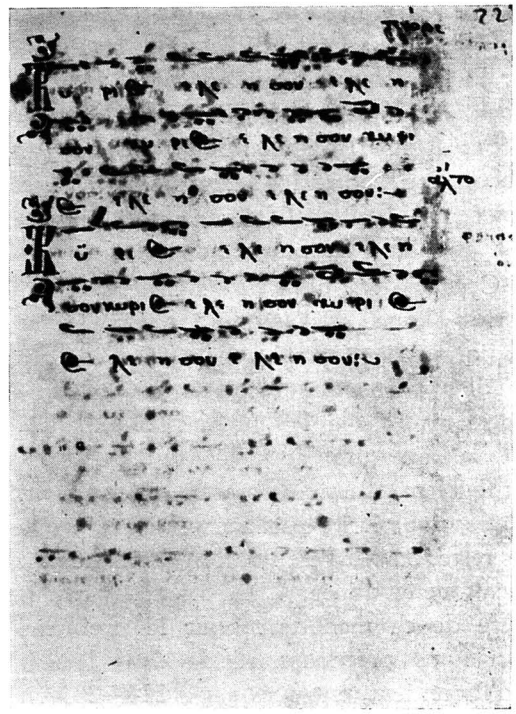


Fig. 2. — *Ms. cit.*, p. 225.

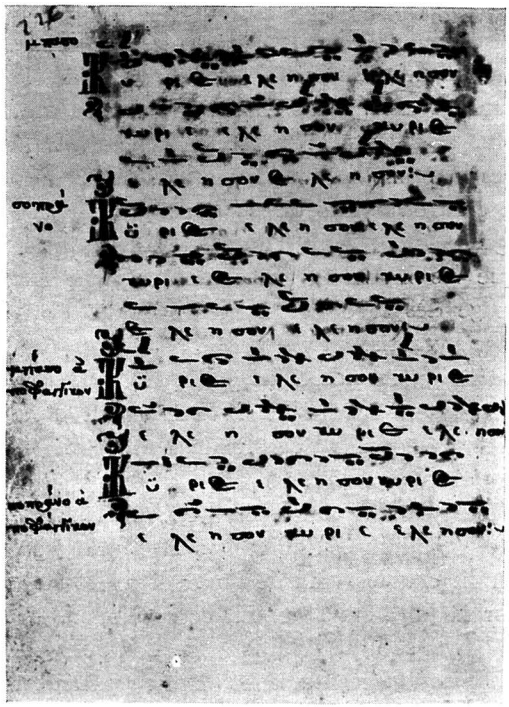


Fig. 3. — *Ms. cit.*, p. 226.

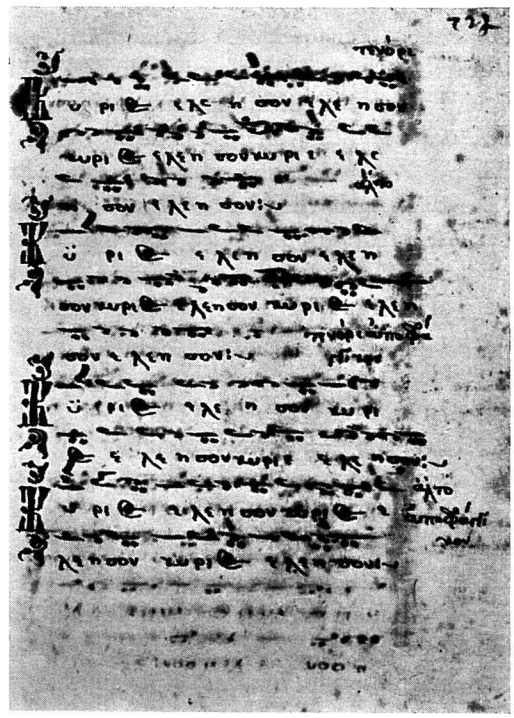


Fig. 4. — *Ms. cit.*, p. 227.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

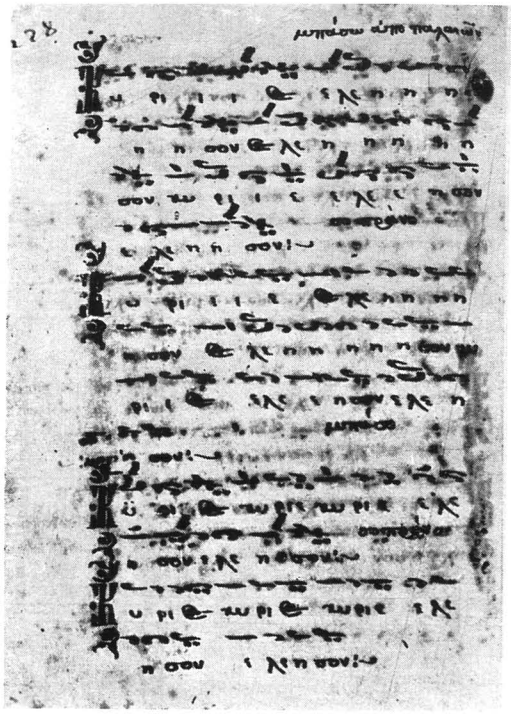


Fig. 5. — *Ms. cit.*, p. 228.

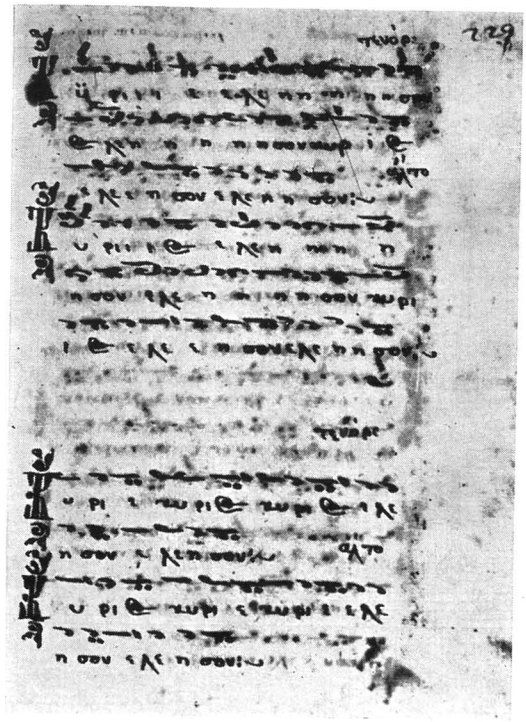


Fig. 6. — *Ms. cit.*, p. 229.

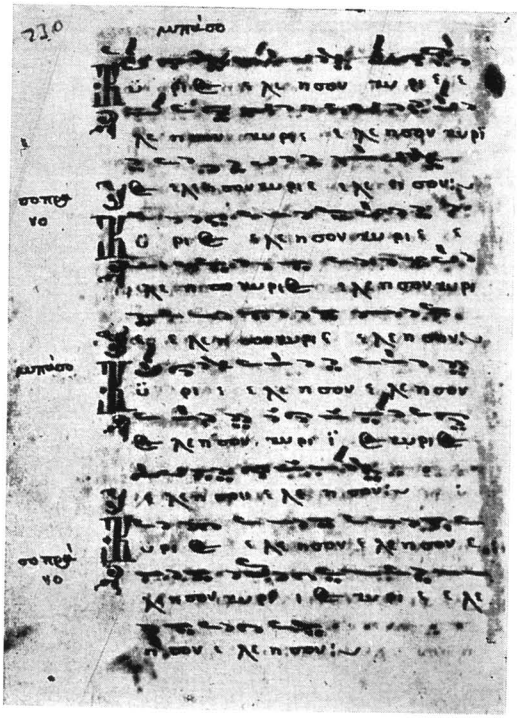


Fig. 7. — *Ms. cit.*, p. 230.

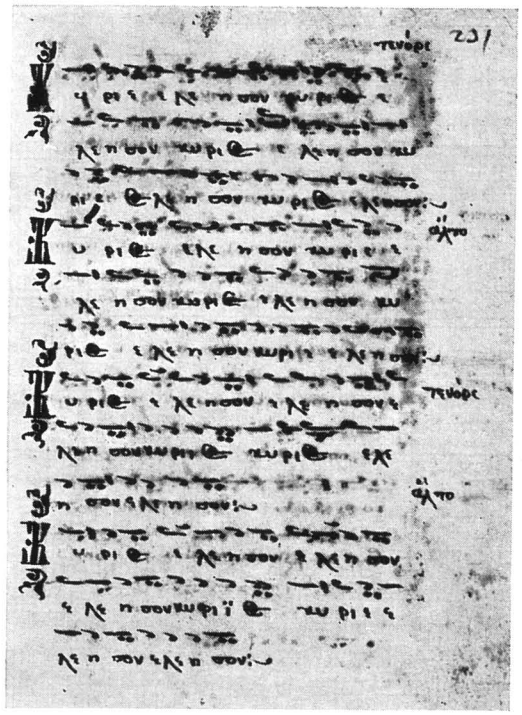


Fig. 8. — *Ms. cit.*, p. 231.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

KYRIE ELEISON

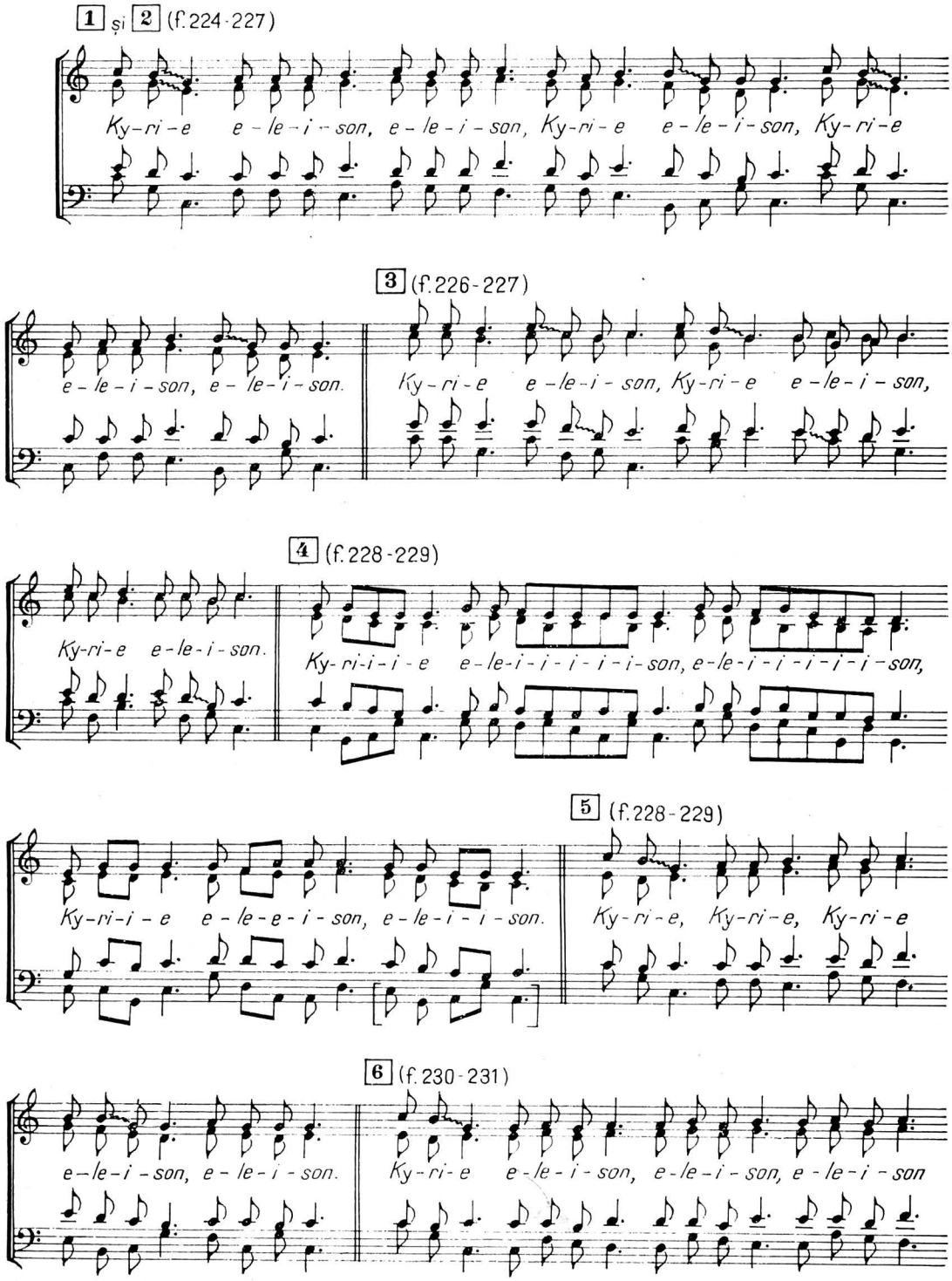
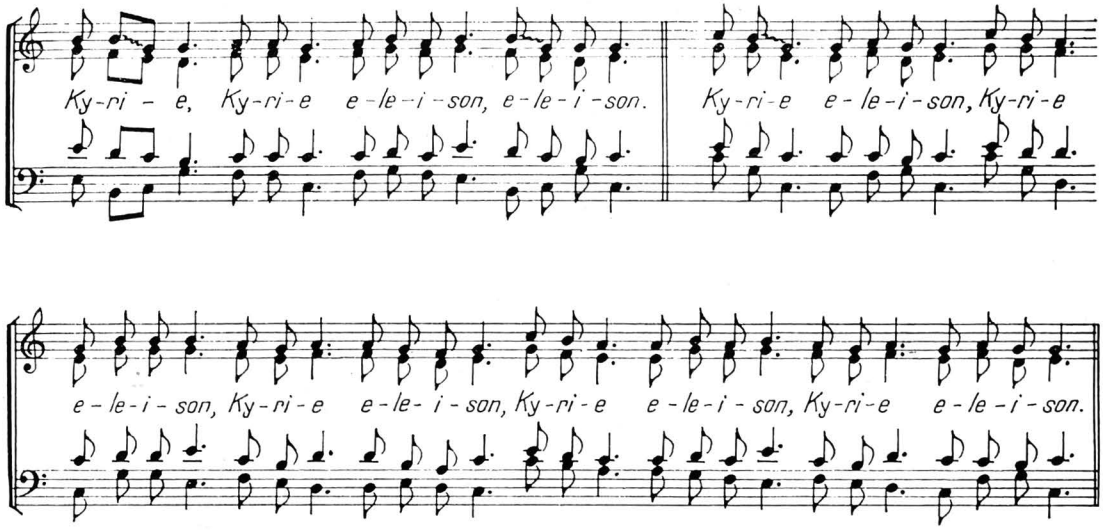


Fig. 9. — Transcription du manuscrit faite par Gheorghe Ciobanu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

7 (f. 230-231)



φαγγικόν (« solennellement »). Ces indications visent, sans doute, la mélodie.

L'harmonie employée est celle du commencement du XVIIIe siècle, de la période d'Alessandro Scarlatti, d'Arcangelo Corelli, d'Antonio Vivaldi, de François Couperin, de Jean Philippe Rameau, de Johann Sebastian Bach et de Georg Friedrich Haendel; c'est l'époque antérieure au *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722) de Rameau et au *Das wohltemperierte Klavier* (1722) de Bach, ouvrages qui ont beaucoup contribué à l'instauration ultérieure de l'harmonie tonale. Donc notre manuscrit fait usage d'une harmonie assez évoluée, mais encore modale, tout les degrés pouvant recevoir des accords complets à l'état fondamental.

L'importance du manuscrit — ou pour mieux dire, de ce chant choral, — est indiscutable pour la culture musicale roumaine, vu qu'il nous permet de statuer, en partant d'un document musical certain, que le premier essai d'introduction de la musique chorale chez les Roumains, date dès le commencement du XVIIIe siècle.

Notes

[1] TITUS CERNE, *Relativ la prima înjghebare a muzicii corale la români*, dans *Arhiva*, Iaşi, I (1884), n° 18 (25 mai 1884), p. 285; XXX, *Corurile bisericeşti*, dans « Foaie muzicală şi literară », I (1884), n° 15, p. 1.

[2] Voir: CORIOLAN BREDICEANU, *Date şi reminiscenţe pentru istoria* « Reuniunei române de cîntări şi muzică din Lugoj », 2° édition, Lugoj, 1942, p. 5; CORNELIU MOLDOVANU, *Din trecutul nostru muzical*, dans *Calendar literar şi artistic pe 1909*, Bucarest, 1909, p. 464—466 (Biblioteca românească enciclopedică « Socec », r.^os 21—24), republié dans « Muzica », Bucarest, I (1916), n° 3, le 1er mars, p. 94—95; RADU ROSETTI, *Conflictul dintre Guvernul Moldovei şi Mănăstirea Neamţului*, vol. I, *Inainte de 1 iunie 1859*, Bucarest, 1910, 163 p., vol. II, *După 1 iunie 1859*, Bucarest, 1910, 140 p.; T. T. BURADA, *Corurile bisericeşti de muzică vocală armonică în Moldova*, dans « Arhiva », Iaşi, volume paru à l'occasion du jubilé, XXV (1914), p. 303—332; G. GALINESCU, *Muzica corală bisericească*, dans « Mitropolia Moldovei », Iaşi n° 6 (1930); S. S., *Cu privire la introducerea muzicii corale armonice în mănăstirea Mihai Vodă din Bucureşti*, dans « Muzica », IV (1954), n° 4, p. 18—20; idem, *Corul cîntăreţilor Ştabului Oştirii*, dans « Studii muzicologice », Bucarest, I (1954), p. 3—28; G. BREAZUL, *Invăţămîntul muzical în Ţara Românească. La împlinirea a 90 de ani de la înfiinţarea Conservatorului de muzică şi declamaţiune din Bucureşti*, dans « Muzica », Bucarest, 1955, Suppl. 6—7—8; idem, *Relaţii muzicale româno-ruse*, dans « Muzica », Bucarest, Suppl. 11—12; V. COSMA, *Aspects de la culture*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

musicale sur le territoire de la Roumanie entre le XVe et le XIXe siècle, dans *Musica Antiqua Europae Orientalis*, Bydgoszcz, 1966, Polska. Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1966, p. 403 —418; ZENO VANCEA, *Creaţia muzicală românească. Secolele XIX—XX*, I, Bucarest, 1968, p. 32—36.

[3] Voir: G. BREAZUL, *Învăţămîntul muzical...*, *op. cit.*, p. 8; S.S., *Corul cîntăreţilor Ştabului...*, *op. cit.*, p. 11.

[4] T. BREDICEANU, *Muzica în Transilvania*, dans *Muzica românească de azi*, Bucarest, 1939, p. 732; Idem, *Histoire de la musique roumaine en Transylvanie*, dans *La Transylvanie*, ouvrage publié par l'Institut d'Histoire nationale de Cluj, Bucarest, 1938, p. 571.

[5] M. GR. POSLUŞNICU, *Istoria muzicii la români*, Bucarest, 1928, p. 209.

[6] ZENO VANCEA, *op. cit.*, p. 36.

[7] G. GALINESCU, *Muzica în Moldova*, dans *Muzica românească de azi*, Bucarest, 1939, p. 695; S. S., *Corul cîntăreţilor Ştabului...*, *op. cit.*, p. 7.

[8] TITUS CERNE, *op. cit.*, p. 285.

[9] T. T. BURADA, *op. cit.*, p. 308.

[10] V. COSMA, *op. cit.*, p. 410.

[11] C. BOBULESCU, *Lăutarii noştri. Din trecutul lor. Schiţă istorică asupra muzicii noastre naţionale corale cum şi asupra altor feluri de muzici*, Bucarest, 1922, p. 50—51.

[12] T. T. BURADA, *op. cit.*, p. 306.

[13] V. COSMA, *op. cit.*, p. 410.

[14] Il y a deux mentions du VXIIe siècle où la notion de « chœur » signifie « ensemble de chantres ». Ainsi en 1632, Paul de Strassburgh entend un *musicorum chorus* qui accompagnait le prince (Voir G. BREAZUL, *Patrium Carmen. Contribuţii la studiul muzicii româneşti*, Craiova, 1941, p. 170). Bandinus, en 1647, en décrivant la procession du jour de l'Epiphanie à Jassy mentionne aussi le *chorum sacerdotum* (Voir V. A. URECHIA, *Codex Bandinus. Memoriu asupra scrierii lui Bandinus de la* 1646. « Analele Academiei Române », *Memoriile Secţiunii istorice*, IIe Série, Tome XVI, Bucarest, 1895, p. 141).

[15] *Operele Principelui Demetriu Cantemir*. Tome II, *Descrierea Moldovei*, Bucarest, 1875, p. 170.

[16] Le R. P. J. PARGOIRE, *L'Eglise byzantine de 527 à 847*, 3e édition, Paris, Librairie Victor Lecofère, 1923, p. 60—62; Pr. PETRE VINTILESCU, *Despre Poezia imnografică din cărţile de ritual şi Cîntarea bisericească*, Bucarest, 1937, p. 237.

[17] Le premier chant choral orthodoxe au texte roumain a été publié par ANTON PANN (voir *Rînduiala sfintei şi dumnezeeştei liturghii*, Bucarest, 1847, p. 77: « Doamne miluieşte în armonie din cele mai uşurele, pe patru glasuri » = « Kyrie eleison en harmonie des plus faciles à quatre voix»). En ce qui concerne la musique chorale roumaine, on doit considérer aussi la pièce de *Odae cum harmoniis* — publiée par JOHANNES HONTERUS en 1548 (la deuxième édition date de 1562) — à laquelle on a ajouté un texte roumain probablement dans le même siècle. Voir ROMEO GHIRCOIAŞIU, *O colecţie de piese corale din secolul XVI « Odae cum harmoniis » de Johannes Honterus*, dans « Muzica », X (1960), n° 10, p. 24—25.

[18] MICHEL BRENET, *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, Librairie Armand Colin, Paris, 1926, p. 335.

[19] Dans sa *Dédicace* au prince Constantin Brâncoveanu, placée au commencement de sa *Psaltikie rumânească* écrite en 1713, FILOTTHEI SIN AGĂI JIPEI nous dit qu'il a écrit ses chants « sans recourir aux autres modalités, soient-elles latines ou russes », ce qui vient à l'appui de notre affirmation.

[20] Dans la Bibliothèque de l'Université de Cluj il y a un manuscrit psaltique (au n° 1106) sur la dernière page duquel se trouve la spécification qu'en 1745 il appartenait à un prêtre de l'église réformée d'Abrud (information verbale faite à l'auteur par le musicologue Octavian Lazăr Cosma).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DE LA NAISSANCE À BUCAREST D'UNE BRANCHE DU SEPTIÈME ART, LE CINÉMA DE RECHERCHE SCIENTIFIQUE, EN 1898

Ion Cantacuzino

La fin du siècle dernier, qui voyait naître le cinéma, voyait apparaître en même temps la plupart des genres de cette nouvelle forme de manifestation, à la fois artistique et scientifique. Ce qui au début n'était qu'une découverte technique devait devenir, grâce aux trouvailles de Méliès, une nouvelle forme de spectacle. Mais en continuant aussi, sur les traces de Lumière, de présenter la réalité sans fard, elle vit naître non seulement le genre des actualités et du documentaire, mais aussi une catégorie particulière, unissant les données de cet art nouveau à la science dont il était né, le cinéma scientifique. C'est relativement à la date de naissance de cette branche du septième art que nous voulons présenter ici quelques données utiles à ceux qui, un jour, écriront ce chapitre de l'histoire du cinéma mondial.

On cite souvent les premiers films scientifiques réalisés au début de notre siècle par le docteur Commandon — lesquels furent suivis des admirables réalisations de Painlevé — , mais on oublie les premiers chercheurs qui, bien avant cette époque, avaient déjà fait des films scientifiques. Parmi ces pionniers un seul nom jouit d'une certaine circulation, celui du docteur E. Doyen, le chirurgien français qui utilisa le premier le cinéma pour présenter des aspects essentiels de ses techniques opératiores. De ce fait il créa une catégorie du film scientifique, laquelle est destinée à la « diffusion des connaissances », selon l'expression du Larousse. C'est d'ailleurs lui-même qui soulignait ce caractère de ses films: « J'ai présenté pour la première fois le cinématographe comme instrument de vulgarisation et d'enseignement de la technique opératoire, à la réunion des associations médicales britanniques, à Edinbourg, en 1898 » [1]. Nous n'avons pu établir la date exacte de cette présentation à Edinbourg des films de Doyen, mais on sait que leur opérateur, Boleslaw Matuszewski, les présenta à Varsovie, le 3 septembre 1898, devant les médecins polonais. [2] Ils devaient donc être réalisés quelques mois auparavant, probablement au mois de juillet de la même année, date indiquée par Doyen lui-même. [3]

C'est à la même époque, au milieu de l'année 1898, que se place le début des travaux du professeur Marinesco dans une catégorie tout à fait différente du cinéma scientifique, le cinéma de « recherche scientifique », selon la même distinction faite par le Larousse: « L'application des techniques cinématographiques aux différentes branches de la science (peut) servir soit la recherche, soit la diffusion des connaissances. Dans le premier cas il s'agit surtout de documents bruts, à interpréter, dans le second cas il s'agit de films réalisés en vue de démontrer ou d'informer ». [4] Or, si les réalisations du docteur Doyen avaient essentiellement pour but de « démontrer et d'informer », les films du professeur Marinesco étaient des prises de vues de « documents bruts », concernant certains aspects pathologiques soumis à l'interprétation de l'homme de science pour lui permettre de découvrir des vérités nouvelles, qu'il n'aurait pu découvrir sans l'aide du cinéma. C'étaient donc bien des films de « recherche », les premiers au monde dans cette catégorie du cinéma scientifique. La primauté

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE, THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, 1970, VII, p. 53—55.
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

du neurologue roumain est évidente et c'est bien lui qui, dans ce domaine, est le pionnier absolu de la recherche par le cinéma.

Dans le premier article, publié à Paris en juillet 1899 et consacré à la communication de ses premiers résultats dans ce domaine, Marinesco souligne qu'il a commencé ses travaux « depuis environ huit mois », soit vers le milieu de 1898.

Ils furent ensuite continués sans interruption durant au moins quatre années. En effet, c'est de 1899 à 1902 que s'échelonnent plusieurs publications contenant les résultats des études entreprises par le Pr G. Marinesco, à l'aide du cinématographe, sur « les troubles de la marche, de la mimique et des gestes dans les affections nerveuses ». L'article de juillet 1899 que nous avons cité s'occupait des troubles de la marche dans l'hémiplégie organique. [5] Il comprenait 450 lignes et il était illustré de 52 figures, dessinées par le collaborateur permanent de la clinique des maladies nerveuses, le peintre d'origine française J. Neyliès. Une deuxième étude, parue à la fin de 1899, est consacrée aux troubles de la marche dans l'hémiplégie hystérique. [6] Une troisième, datée de février 1900, apporte les résultats obtenus dans le domaine des paraplégies organiques, dans un ample article de 660 lignes, illustré de 102 figures. [7] Au cours de l'année 1901 ce sont les troubles de l'ataxie locomotrice progressive — le tabès — qui font l'objet d'un autre article. [8] Enfin, dans le dixième volume d'un grand *Traité de médecine* paru en 1902 et dans lequel le professeur Marinesco avait écrit le chapitre consacré aux maladies des muscles, le cinéma lui sert à nouveau pour étudier les troubles de la marche, cette fois-ci dans la miopathie. [9]

Il s'agit donc bien d'une action de longue haleine, continuée durant plusieurs années, constituant une entreprise méthodique, l'application systématique et durable d'une nouvelle méthode de recherche à l'étude de toute une série de maladies et d'aspects pathologiques. On peut considérer que Marinesco avait effectivement introduit dans sa clinique l'application du cinématographe comme un moyen courant d'investigation, au cours de ses examens neurologiques quotidiens. Tout comme le microscope, le cinéma devenait un prolongement de l'œil du clinicien.

Cette application pratique correspondait à une conception très précise d'ordre théorique, car l'auteur rappelait que « les méthodes jouent un rôle considérable dans le progrès des sciences biologiques » et, à cet égard, le cinéma « doit être considéré comme l'une des plus belles inventions de notre siècle », car il nous permet « de surprendre des phénomènes qui auraient toujours échappé à notre œil », et cela grâce à « l'enregistrement du mouvement par des procédés spéciaux ». Il considère les images cinématographiques comme des documents et, méthodologiquement, chacun de ses articles constitue un commentaire, image par image, des films respectifs. Il crée même pour ces images le nom de *cinématogramme*, beaucoup plus expressif et plus correct que celui de *photogramme*, utilisé de nos jours. Cette méthode de recherche lui a permis de décrire plus exactement les troubles des maladies respectives, de suivre leur évolution ou bien de constater objectivement « l'action favorable du traitement médical ».

Mais le savant roumain n'a pas eu seulement le mérite de faire du cinéma un instrument de la recherche médicale et de mettre les bases théoriques et pratiques d'une méthode rigoureuse dans ce domaine. Il a aussi généralisé ses vues et, dans un article de février 1900, [10] il a posé, avec une compréhension aiguë de l'avenir du cinéma, le problème de sa valeur en tant que forme de la création artistique, du fait que les images cinématographiques nous permettent « de montrer et de faire éviter ce qu'il y a de faux dans tel ou tel mouvement de l'homme ou des animaux représenté dans certaines

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

œuvres d'artistes très connus ». Il est donc certain que le Pr G. Marinesco, en véritable homme de culture, après avoir fait du cinéma un adjuvant dans la lutte contre la souffrance humaine, lui reconnaissait aussi toutes les virtualités artistiques qui, à cette époque, étaient encore méconnues.

Notes

[1] EUG. DOYEN, *Invăţarea tehnicii operatorii prin proiecţiuni vii*, Bucarest, 1914 (traduit du français).

[2] Cf. WLADYSLAW BANASKIEWICZ, *Note de l'éditeur* pour *Une nouvelle source de l'histoire* de BOLESLAW MATUSZEWSKI, Varsovie, 1955.

[3] EUG. DOYEN, *op. cit.*

[4] *Grand Larousse encyclopédique*, tome III, Paris, 1960, article « Le Cinéma scientifique », p. 131.

[5] « La Semaine médicale », Paris, 5 juillet 1899.

[6] « Bulletin de l'Académie des Sciences de Paris » (séance du 4 déc. 1899)

[7] « La Semaine médicale », Paris, 28 février 1900.

[8] Ibidem, 10 avril 1901.

[9] BROUARDEL et GILBERT, *Traité de médecine et de thérapeutique*, vol. X, Paris, 1902 (G. MARINESCO, *Les Miopathies)*.

[10] G. MARINESCO, *Les applications du cinématographe dans les sciences biologiques et dans l'art*, dans « Revue générale des sciences pures et appliquées », Paris, 15 février 1900.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Das bunte, wechselnde Bild des modernen Theatres, in dem die verschiedenartigsten Errungenschaften an Überlieferungen anknüpfen, dieses Theater, das im Vergleich zu unzähligen und verschiedenartigen Faktoren einen festen oder gewundenen Entwicklungsweg lief, bietet den großzügigsten Stoff zu theaterhistorischen und theatertheoretischen Studien. Die Freude daran, den ästhetischen Gedankenaustausch, den Übergang und das Zwischenspiel der Auffassungen und Praktiken im Bereich der Theaterkunst zu verfolgen, wird geradezu zu einer Leidenschaft. Einen Stoff anzuschneiden, wie den einer vergleichenden Schauspielkunde — es sei mir gestattet, diesen Ausdruck zu verwenden — hieße, außer der « Entdeckung » oder Bestätigung altbekannter Wahrheiten über Zeiten und Grenzen hinaus Synthesen, sukzessive Mutationen zu registrieren, hieße aufzuzeigen, wie groß das Schwergewicht und welches die Art des Beitrages der weltberühmten Theaterpersönlichkeiten ist, sowohl im Weltmaßstab als auch in der Kleinwelt beschränkter Weiten, hieße noch schärfer das nationale Spezifikum eines Theaters sowie die Originalbeiträge seiner Förderer aufspüren und umreißen.

Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, zwingt die Ära des Regisseurs im zeitgenössischen Theater Namen auf, die anhand ihres großen Eindringungsvermögens in der einen oder der anderen Art und Weise die Bühnen der Welt beeinflussen. Je nach den geistigen Veranlagungen, dem Charakter der nationalen Kultur, dem erreichten künstlerischen Stand, den Möglichkeiten, sich über die Schauspielkunst der betreffenden Epoche zu unterrichten, je nach dem Grad der technischen Ausrüstung übten Antoine oder Stanislawski, Appia, Gordon Craig oder Mayerhold, Piscator oder Brecht mehr oder weniger prägnante Einflüsse auf das Theaterleben der Länder aus, ebenso wie heutigentags die künstlerische Erfahrung eines Brook, Strehler oder Grotowski die zeitgenössische Theaterführung neu anregen.

DIE ERSTEN BERÜHRUNGEN DES RUMÄNISCHEN THEATERS MIT MAX REINHARDTS SCHAFFEN ZU BEGINN DES JAHRHUNDERTS

Margareta Andreescu

Zweifellos gehört Max Reinhardt in die Reihe dieser großen Schöpfer. Sein Auftreten auf der Bühne des deutschen Theaters ist geräuschvoll. Max Reinhardt verhält sich dem Naturalismus gegenüber respektlos, als „Enkel Georgs von Meiningen und Sohn Otto Brahms" [1] wird er sich dennoch von dem reichen Erbe, das seiner künstlerischen Laufbahn zugrunde liegt und ihm von seinen Vorfahren hinterlassen wurde, nicht lossagen können. Und außerdem werden bis etwa zum Ersten Weltkrieg Brahms kräftige künstlerische Linie, seine „Grau in Grau gefärbten" Vorstellungen, seine „erstarrten" Formeln, die neuernde Überschwenglichkeit seines kühnen Schülers noch ausgleichen.[2] Für diese Zeit gilt nämlich Otto Brahm als einer der Stützpfeiler des deutschen Theaters; zugleich mit ihm hatten sich die Vertreter des Münchner Künstlertheaters, der Dramatiker, Theoretiker und Theaterdirektor Georg Fuchs sowie sein Bühnenbildner Fritz Erler einen Namen geschaffen. Auch später, zwischen den beiden Weltkriegen, bestimmt die weit über die Grenzen Deutschlands hinaus bekannt gewordene schauspielerische Betätigung Reinhardts das deutsche Theaterleben nicht allein. Erwähnt seien hier nur Piscator, Karl Heinz Martin, Jessner oder Fehling, die, andere ästhetische Auffassungen för-

REV. ROUM. HIST. SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, 1970, VII, P. 57–66.
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dernd, die Theatererfahrungen auch außerhalb von Deutschlands Grenzen bereicherten.

Max Reinhardt war eine überwältigend künstlerische Persönlichkeit, die Jahrzehntelang die Fachleute und die Liebhaber der Bühne in Erstaunen versetzte, verblüffte und in seinen Bann riß. Er war der mannigfaltige und schwer zu beschreibende Theaterschaffende, der Regisseur, der ohne einen einzigen Stil zu besitzen und ohne eine eigene Theorie ausgearbeitet zu haben, zum Mentor vieler europäischer und amerikanischer Theatermenschen wurde. Max Reinhardt, der Zauberer, der das Theater zum Traumland und den Traum zur Theaterwelt verwandelte, spürte in seinem ständigen Eifer erstaunlich weite Spielräume auf. Er hatte das Geheimnis der Farbenkombinationen entdeckt und beherrschte mit dem Feingefühl eines Musikers die Regeln von Rhythmus in Ton und Bewegung. Einem Demiurgen gleich vermochte er Menschenmengen zu verschieben und dem Lichte zu gebieten, sie zu blenden oder im Dunkeln untergehen zu lassen. Seine Liebe zur historischen Wahrheit sowie seine Treue dem dramatischen Werk gegenüber hinderten ihn nicht daran, sich die ausgefallensten Dissoziationen und Assoziationen einfallen zu lassen. Reinhardt überraschte, schockierte, empörte, eroberte aber meistens die Kritik und sein Publikum. Der despotische Regisseur setzte zuerst in seinen sagenhaften Regiebüchern mit der peinlichen Genauigkeit eines Filigranarbeiters absolut alles fest, jede einzelne Bewegung, jede einzelne Atempause, jedes einzelne Stillschweigen des Darstellers und dennoch pflegte er das Schauspieler-Theater. Mit unvergleichlichem Instinkt und genauester Bühnenkenntnis durchschaute er seine Schauspieler, kannte alle ihre körperlichen und geistigen Leistungsfähigkeiten, so daß er seine « tyrannischen » Ansprüche der Persönlichkeit des Schauspielers angleichen und dessen Schöpfung potenzieren konnte. Reinhardts Schauspieler waren immer authentische Talente — die einzige Bedingung übrigens, um von ihm angenommen zu werden; ihre künstlerische Persönlichkeit reifte aber an seiner Schule zur Vollendung heran.

Max Reinhardt bleibt einer der großen Neuerer des modernen Theaters, der alle Künste der Bühne dienlich macht und dem Schauspieler die weitesten Ausdrucksmöglichkeiten erschließt — von der alten Kunst des Mimus bis zu der des Tanzes. Er eignet sich vorbehaltlos alle im Laufe der Jahrhunderte erworbenen Errungenschaften des Theaters an, belebt und läßt die großen Klassiker der Weltliteratur neu erstrahlen. Seine Bühne ist ein Ausbruch von Leben, Bewegung, Farbe, Ton und Licht. Sie ist gleichzeitig der Ort der heimlichen Handlungen, der tiefsten und poetischsten Einkehr im wiederhergestellten Rahmen der mittelalterlichen Misterien.

Intim und zutiefst miterlebend oder bis zur Monumentalität der griechischen Tempel des Altertums und der alten gotischen Kathedralen großartig, mit ungestüm zum Ausdruck gebrachten Leiden und Leidenschaften, mit idyllischen Szenen in märchenhaften Wäldern, oder im Rahmen eines schwindelerregenden übersättigten Barock drang das reinhardtsche Schauspiel ins theatralische Bewußtsein der Zeit als Überschwang an echtester und raffiniertester Kunst. Abgesehen von manchen Fehlschlägen und abgesehen von den auseinanderstrebenden Schlußfolgerungen, zu denen die Chronisten und Ästhetiker gelangten (darunter der Wiener Alfred Kerr, einer der erbittertsten Gegner des Regisseurs), wird Max Reinhardt, zusammen mit den anderen namhaften Persönlichkeiten seiner Zeit, die Koordinaten der Regieführung aufstellen, in denen sich die Schauspielkunst einer ganzen Epoche in der Weltgeschichte des Theaters entfalten wird. [3]

Das rumänische Theater macht diesbezüglich keine Ausnahme. Wenn nun in einer ersten Phase der Altmeister der rumänischen Regieführung und der ausge-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

zeichnete Kenner des deutschen Theaters Paul Gusty (1859—1944) in erster Reihe ein glänzender Träger der Caragialeüberlieferung ist, so bleibt der hervorragende Theatermann A. Davila (1862—1929), der „*directeur de conscience*" *du théatre naturaliste roumain*,[4] ein erklärter Anhänger von Antoine, was ihn aber keineswegs davon zurückhält, die Rolle anzuerkennen, die Reinhardt in der Hierarchie der modernen Regiekunst spielt. Als junger Regisseur begeistert sich Victor Bumbeşti (1893—1958), knapp nach dem Ersten Weltkrieg an der Regiekunst Firmin Gémiers. Seinen Kollegen Aurel Ion Maican (1893—1952), den das Theater in Europa ebenso reizte, zieht zu dieser Zeit auch der Expressionismus an. Als ferner Ion Sava (1900—1947) sich Bragaglia und Tairow gegenüber als aufgeschlossen zeigt, und Victor Ion Popa (1895—1946) in den Thesen von Appia oft Anhaltspunkte sucht und Gaston Batys Schöpfungen schätzt, enthüllen sich in dem Regisseur Soare Z. Soare (1894—1944) oder in dem Schauspieler Mihai Popescu (1909—1955) Schüler von Max Reinhardt.

Die Art, wie über drei Jahrzehnte hindurch der Einfluß vom Reinhardtschen Theater zum rumänischen Theater strömte, ist sehr verschieden und reicht von unmittelbarer und wahlloser Übernahme bis zu schöpferisch verarbeitender Angleichung. Ebenfalls ist in der Substanz der angeknüpften Verbindungen eine Hierarchie festzustellen. Während nämlich für einige rumänische Theatermenschen die Begegnung mit Reinhardt im Stadium des informationellen Kontaktes verblieb, dessen Ergebnis nichts weiter als eine Anreicherung ihrer Fachbildung oder — etwas höher hinaus gezielt — ihnen wertvolle Stützpunkte zur Lösung von Fragen der Bühnenarbeit bot, war die Begegnung mit Reinhardt für andere die bewußt akzeptierte Schule, die komplexere Einflüsse geltend machte. Bevor man aber daran geht diese Aspekte zu prüfen, muß eines festgesetzt werden: in der nebeneinander laufenden Entwicklung der beiden Faktoren, die die Beziehung herstellen, fanden die qualitativen Sprünge zu verschiedenen Zeitpunkten statt. Diese Feststellung veranlaßte mich übrigens auch dazu, das gesamte Phänomen in zwei Phasen zu untersuchen: vom Beginn des Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg (d. h. jene Zeit, die ich zum Gegenstand vorliegenden Aufsatzes gestalte) und ferner die Zeit zwischen den zwei Weltkriegen.

Während nun in der ersten Phase das Reinhardtsche Theater das Neue impetuös fördert, erreicht das rumänische Theater trotz des Beitrags einiger Persönlichkeiten, wie Paul Gusty (der in den deutschen Theateranklängen hauptsächlich an Otto Brahm gebunden war)[5] und A. Davila, den Höhepunkt einer Regiekunst noch nicht. Die Richtung, die das Théatre Libre eingeschlagen hatte, behauptete sich gewaltig neben Gustys Realismus, und der Widerhall akademisierender Einflüsse war noch nicht verklungen. Dies ist der Zeitpunkt zu dem die ersten Kontakte mit dem Reinhardtschen Theater stattfinden und ebenfalls jetzt erscheinen die ersten Ergebnisse der Forschungen, denen das reichhaltige Arsenal von den Regieverfahren Reinhardts unterzogen wurde, besonders als eine Sammlung von Informationen und weniger von konkreten Einflüssen oder Entlehnungen. In der nächsten Etappe erhalten die beiden Elemente, die Regie von Reinhardt und die rumänische Regie, ein anderes Schwergewicht im Gesamtbild des Welttheaters, bzw. des rumänischen Theaters, denn während auf dem weiten Firmament des ersteren der Glanz der Reinhardtschen Bühne immer mehr zu einer Widerspiegelung der lange schon erworbenen Errungenschaften wird, ist letzteres durch die Anwesenheit junger Kräfte in vollem Aufschwung begriffen. Außerdem hat sich im rumänischen Theater im Gebiet des theatralischen Denkens eine Extrapolation vollzogen. Die ästhetischen Begriffe, die außerhalb des bis dahin fast ausschließlich der Kritik angehörenden

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Bereichs umliefen, werden zu theoretischen und praktischen Instrumenten, die die Gestalter der Aufführung handhaben. Dies ist der Augenblick, zu dem die weitere Ergründung der Kunst Reinhardts die breite theoretische Verbreitung seiner artistischen Erfahrung zeitigt. Wie bereits erwähnt, gipfelt diese Verbreitung darin, daß sie in der Praxis angenommen wird, und zwar, in einem harmonischen Ausgleich der mannigfachen Einflüsse, die sich auf den Hintergrund der eigenen Überlieferung des rumänischen Theaters aufeinander abstimmen.

Die erste Fühlungnahme des rumänischen Theaters mit dem Theater Max Reinhardts fällt mit den Anfängen des großen Regisseurs als Theaterdirektor zusammen. Am 23. Januar 1903 findet im Kleinen Theater die denkwürdige Première des *Nachtasyls* unter der Regieführung von R. Vallentin statt; am 30. März 1904, die Aufführung des *Nachtasyls* auf der Bühne des Nationaltheaters in Jassy, ein Ereignis, nicht nur für die Hauptstadt der Moldau allein. Aufschlußreich sind die Worte des rumänischen Übersetzers des Stückes: „Dadurch, daß wir Gorkis Stück auf die Jassyer Bühne brachten, brachten wir auch die veranschaulichten Szenen der Berliner Schauspieler, die dort unter der Führung von Max Reinhardt dieses Stück spielten." [6]

Die Reisen, die die rumänischen Theatermenschen sehr häufig ins Ausland unternahmen, führten selbstverständlich auch nach Deutschland und nach Österreich. So kam est, daß alle diejenigen, die I. L. Caragiale in Berlin besuchten, wie u. a. der Dramatiker George Ronetti-Roman, die namhaften Schauspieler der rumänischen Bühne C. I. Nottara, Petre Sturdza, Maria Ciucurencu, Ronald Bulfinsky, oder aber A. Davila als Direktor des Bukarester Nationaltheaters und P. Gusty, sein erster Regisseur, implizite Zuschauer der reinhardtschen Aufführungen waren. Ganz besonders daran interessiert müssen der junge Regisseur Grigore Brezeanu und der Schauspieler Aristide Demetriade (1871—1930) gewesen sein, denn ersterer faßt im Jahre 1912 den Entschluß in Berlin Regie zu studieren [7] und der zweite bereitete sein Debut mit *Hamlet* vor. Sein Jahre hindurch währendes ausdauerndes Lernen und Studieren zur Vorbereitung dieser Rolle gipfelte in der Reise nach Berlin. Der Schauspieler wollte seine eigene Auffassung über die Rolle an dem Maßstab messen, [8] den ein *Hamlet* unter Reinhardts Regie abgab.

Der Schauspieler Cazimir Belcot (1885—1917) sah reinhardtsche Aufführungen zum ersten Male im Jahre 1910 in München. Er notiert, daß er in *Minna von Barnhelm* „ein außergewöhnliches Ensemble, eine großartige Bühnengestaltung" sah, im *Sommernachtstraum* „... unwahrscheinlich (...) so ein erfindungsreiches Bühnenbild, so eine Regieführung (...) wunderbar!" Er notierte seine Eindrücke zu *Lysistrata*, zum *Kaufmann von Venedig*, in denen Schildkraut „ausgezeichnet" ist. Er wohnte der Uraufführung von *Sumurûn* bei, wo Gestaltung und Kostüme märchenhaft „wie in *Tausend und eine Nacht* waren" und der Regisseur von dem begeisterten Beifall des Publikums vor den Vorhang geholt wurde. [9] Nach dieser ersten Erfahrung, folgte im nächsten Jahr eine offizielle Reise, deren wichtigster Zweck es war „die Vorstellungen am Deutschen Theater unter Leitung von Professor Max Reinhardt zu sehen". [10] Im Archiv, beim Museum des Nationaltheaters „I. L. Caragiale" in Bukarest, befinden sich die Programmhefte der Vorstellungen, denen [Belcot beigewohnt hat sowie sein Bericht über diese Studienreise.

Der Enthusiasmus und die Bewunderung, die der Schauspieler gar nicht zu verbergen versucht, stören die eingehende und unvoreingenommene streng fachliche Forschung keineswegs. Die technischen, baulichen und zweckdienlichen Aspekte des Deutschen Theaters und der Kammerspiele hat er bis ins einzelne beschrieben. „Um Einzelheiten über eine Vorstellung

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

bei Reinhardt wiederzugeben, müßte man eine Kamera sein, um alles zu verfilmen und eine Grammophonplatte, um alles aufzunehmen..."; ohne sich selbst als diese technischen Mittel einsetzen zu können, gelang es Belcot dennoch, alles Gesehene lebendig zu schildern. Beim *Sommernachtstraum*, „als Puck zum Schluß (...) zum Vorhang hervorguckt und dem Publikum zuflüstert, es solle das Gesehene nicht ernst nehmen, denn es sei nur ein Traum gewesen, ist man ganz seiner Meinung (...); es ist das Vollkommenste vom Vollkommenen an Dekoration und Spiel". Der Karneval und die Szene am Ufer des Ozeans im *Faust* (II. Teil), „mit dem Spiel der Wassernixen in den Wellen, sind ein Meisterwerk an Licht, Dekoration, Kostüm, Trick... Es ist eine Farbenpracht ohne gleichen. Bei ihm (bei Reinhardt — M.A.) harmonisieren die Kostüme miteinander und alle zusammen mit der Dekoration. Nichts ist scheckig oder nicht an die Zeit gebunden, in der die Handlung spielt". Gleichzeitig aber erwähnt Cazimir Belcot auch die diesbezüglichen Kühnheiten, die „auf des Messers Schneide stehen". Hinsichtlich Interpretation, eine Ungezwungenheit, eine Natürlichkeit, eine wahre Freude am Spiel; die wertvollsten Theaterkräfte stehen vom Trauerspiel zum Lustspiel in ständigem Wechselspiel miteinander, von der Titelrolle bis zur kleinsten Nebenrolle. Die Statisten beschreibt Belcot als ein völlig aufeinander abgestimmtes Ensemble, in welchem sich, bis zum allerletzten Statisten, alle an der Handlung beteiligen und mit dem Schauspieler, der den Hauptpart hat, miterleben. Die Darlegungen sowie die Schlußfolgerungen von Belcot, die hier nicht ausführlich wiedergebracht werden können, haben ebenfalls, als bald darauf im Bukarester Nationaltheater praktische Maßnahmen getroffen wurden, zu diesen beigetragen (es entstand ein Atelier zur Anfertigung der Dekorationen, Tanz- und Fechtschulen wurden eröffnet, Chor und Statisten besonders geschult).

Nicht nur das rumänische Schauspieltheater, sondern auch Oper und Operette schöpften aus der reinhardtschen Produktion. Der Schauspieler Vladimir Maximilian (1882—1954), der die rumänische Operette leidenschaftlich förderte und mit großer Schilderungsfähigkeit die denkwürdigen Vorstellungen beschrieb, die Reinhardt in Deutschland inszenierte,[11] hat auch die reinhardtschen Operettenaufführungen mit großem Interesse verfolgt. Im Künstlertheater in München sah er dieselbe Vorstellung mit der *Schönen Helena*, der auch Belcot begeistert und voll fachmännischem Interesse beigewohnt hat: „Die Operette, so wie sie Reinhardt inszenierte (...) wird selbst zu einer Schule".[12] Während V. Maximilian an dem mit Drehbühne und den anderen modernen technischen Einrichtungen nach der Vorlage des Deutschen Theaters und der Kammerspiele[13] ausgerüsteten Lyrischen Theater spielte, plante er nach der Aufführung der *Aida* großartige Inszenierungen nicht nur mit Maeterlincks Werken, sondern auch mit Goethes *Faust*.[14] Die Regieführung von V. Maximilian beruht aber nicht ausschließlich auf dem Beitrag, den die Theatertechnik bringt; in einer Aufführung wie z. B. *Quo vadis* nach dem Roman von Sienkiewicz, wird er, gleich dem was er in jeder einzelnen reinhardtschen Aufführung gesehen hat, den Statisten eine ganz besondere Aufmerksamkeit zuwenden.[15]

Es sollen hier nicht die verschiedenen Seiten der reichhaltigen Information erörtert werden, die die Kultur- und Fachzeitschriften konsequent über die Tätigkeit von Max Reinhardt brachten, sondern es ist absolut unerläßlich, einen anderen Faden, wenn auch nur flüchtig, zu verfolgen, der das rumänische Theater mit dem Theater des großen Reinhardts im Bereich der Theorie verbindet. In diesem Rahmen, und zum Zeitpunkt, zu dem man darum bemüht war, die rumänische Regie durchzusetzen, zog man Reinhardt als eines der sprechendsten Beispiele heran.[16]

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Außerdem waren seine Inszenierungen Beweise oder Vorlagen beim Studium der Fragen, die von der rumänischen Regie aufgeworfen wurden. Beispielhaft, aber nicht einzig dastehend, ist die Kritik zum *König Lear*, der im Jahre 1910 im Bukarester Nationaltheater wieder neu aufgeführt wurde. Der rumänische Kritiker Emil D. Fagure, der über die Geschichte der Inszenierung dieses Dramas im Bilde war, wobei er bis 1889 nach München zurückgreifen mußte, gelangt anhand des deutschen Theaters in seinen Darlegungen bis zu Antoine, 1905, und schließlich zu Reinhardt. [17] Die Vorschläge, die der Kritiker für die rumänische Aufführung machte, beweisen augenscheinlich, daß er sowohl Kenntnis als auch Verständnis hatte für die Spitzenleistungen der reinhardtschen Shakespeare-Inszenierung. „ In dem Bemühen, die Handlung in das Märchenhafte zu verlegen und von allem Konkret-Historischen abzugehen, gelangte Reinhardt zwangsläufig zur Anwendung der neueren Stilisierungsprinzipien, ohne seinen Hang zur gegenständlichen Wirklichkeit ganz verleugnen zu müssen. " [18] Diese Bemühung hat bei einem anderen rumänischen Kritiker, dem Schriftsteller Liviu Rebreanu, nicht denselben Anklang gefunden: „ *König Lear*, schrieb er, ist nicht in die Märchenwelt der Vergangenheit gesetzt, sondern in die phantastische, künftige Märchenwelt. Im Rahmen eines Märchens hat Shakespeare echte Menschen geschaffen, Menschen aus Fleisch und Blut, nicht stilisierte Zierpuppen mit mechanischen Bewegungen und gekünstelter Sprache ". [19]

Von den Vorlesungen, die die Studenten an der Theaterschule hörten, ist hauptsächlich ein Eröffnungsvortrag von Professor Corneliu Moldovanu zu erwähnen, der dem deutschen Regisseur, als einem Förderer des modernen Theaters ein besonderes Interesse schenkte und gleichzeitig dabei versuchte, die Prinzipien der reinhardtschen Regie zu beschreiben. [20] Erwähnenswert wäre vielleicht auch noch die Fachliteratur, die über die reinhardtsche Theaterführung berichtet. Einige der bezüglichen Arbeiten, die im Ausland erschienen, gelangen in die Privat- oder Staatsbibliotheken in Rumänien und wurden auch von den rumänischen Zeitschriften besprochen. [21]

Es könnte den Anschein erwecken, daß es gewagt ist, suggerieren zu wollen, daß Reinhardt rumänische Zuschauer gehabt hat. Und dennoch haben zahlreiche Rumänen, die als Kulturmenschen in Berlin, München, Wien, Salzburg, Budapest oder Prag weilten, seinen Aufführungen beigewohnt. Diese, unmittelbar gesehenen Aufführungen wurden entweder vorbehaltslos akzeptiert oder zurückgewiesen; die meisten aber hinterließen unvergeßliche Eindrücke.

Die Andenken, die einer der Altmeister der rumänischen bildenden Künste, der Maler Marius Bunescu von seiner in München, dem sogenannten „ Athen an der Isar " verlebten Studienzeit (1906—1912) hatte, beschränkten sich nicht ausschließlich auf die Vorlesungen und die Malerei im Atelier. Er gedenkt wehmütig jener überschwenglichen Stimmung in Oberwiesenfeld sowie der auf den Straßen in Scherz, Gesang und Gitarrenbegleitung verjubelten Nächte, in denen er zusammen mit den bayerischen Komilitonen auf kleinen Schemeln, die aus dem Atelier mitherbeigeschleppt waren, auf die Eröffnung der Theaterkasse wartete, um sich — selbstverständlich hoch oben auf der Galerie — Eintrittskarten zu reinhardtschen Aufführungen zu verschaffen. Die Studenten hatten bei Reinhardt freien Zutritt— erzählt Maler Bunescu — und Reinhardt selbst ließ sich — nicht *ex cathedra*, sondern unmittelbar und freundschaftlich — zu langen Diskussionen über die Bühnenmalerei hinreißen. So kam es, daß unter den Jugendlichen, die ihn mit Fragen und Dekorationsentwürfen bestürmten, sich einmal auch der Rumäne Bunescu mit einigen seiner Vorschläge für eine Bühnendekoration befand. Reinhardt ahnte nicht, daß es derselbe Student war, der unzufrieden darüber, daß ein vorangezeigtes Lustspiel lange Zeit nicht auf dem

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Spielplan stand, eine der Vorstellungen von der Galerie aus stark gestört hatte. Die Eindrücke, die die Aufführungen hinterließen, waren lebhaft, aber am lebhaftesten zeichnete sich dabei *Faust* ab, eine Vorstellung, die durch ihre unpathetische und ungekünstelte Darstellung, durch ihre schlichte und natürliche Bühnengestaltung aufschlußgebend war. Als Künstler der Farben und Gestalten war Marius Bunescu jedesmal aufs neue von der Dekoration, von der subtilen Farbenharmonie sowie von der raffinierten Stilisierung zutiefst bewegt. Nach fast sechs Jahrzehnten meint der Maler, daß die Ensembleszenen, in ihrer genau organisierten Raumaufteilung, ihrem Gleichgewicht der Proportionen, in ihrer gelehrten Chromatik der Formen durch das Spiel der Bühnenlichter stark hervorgehoben, auch heute noch als vorbildlich gelten können. Und wenn die Statik dieser Szenen riß, so steigerte sich das Bild durch die plastische Harmonie der Bewegung. [22]

Aus der gleichen Zeit stammen die überwältigenden Eindrücke der Künstlerin Cella Delavrancea. Jede neue Reise nach Deutschland bedeutete für die sehr junge Klavierspielerin doppelte Aufregung: das Lampenfieber vor den eigenen Zuhörern und die Erregung durch das Erlebnis der reinhardtschen Inszenierungen. Ebenso wie andere, erkannte auch sie in den reinhardtschen Aufführungen die insinuierende Fähigkeit des Details, das nichts von dem übersah, was dazu beitragen konnte die dem Werk eigene soziale und psychologische Atmosphäre wiederzubringen. Sie erinnert sich genau an das Zimmer, in das Fedea Protasov floh, an den Biedermeier-Spiegel, an das typisch russische bäuerliche Handtuch mit gestickten Hähnen. Sie kann den Eindruck nicht vergessen, den ihr das tadellos eingespielte Ensemble machte, aber ganz besonders nahmen sie die Schauspieler gefangen, allen voran der große Moissi. Sie sah ihn in *Hamlet* menschlicher und erschütternder als Mounet-Sully, in *König Ödipus*, im *Lebenden Leichnam*. Moissi war wie kein anderer imstande, die Naturlaute besonders getreu nachzuahmen und wenn er „... der Wind ... der Wind ..." aussprach, so pries er den säuselnden Wind in seiner ganzen Entfaltung bis zum heulenden Sturm.

Die Erinnerung an *Jedermann* erweckt in Cella Delavrancea nicht nur die Gedanken an die Großartigkeit und die Atmosphäre der Legende, sondern auch an das unheimlich düstere Gefühl, das sie damals verspürt hatte: der sichtlich verkörperte Auftritt des Todes riß den Zauber plötzlich und beängstigend entzwei. [23]

Aus obigen Ausführungen ließe sich folgern, daß das Interesse am Reinhardtschen Theater einseitig gewesen wäre. Es liegen jedoch Unterlagen zur Hand, daß es auf Gegenseitigkeit beruhte. Die Information, zu der auch verschiedene namhafte rumänische Künstler, wenn auch nicht gerade gleich ausführlich, beitrugen, war gegenseitig. Ja sogar mehr noch, das Interesse von Max Reinhardt blieb nicht allein als solches eine Tatsache, sondern der deutsche Regisseur trug sich mit dem Gedanken einer Zusammenarbeit mit dem rumänischen Theater und kam oft und nachdrücklich auf diese Absicht zurück [24]; in diesem Sinne unterzeichnete er auch einen Vertrag, durch den er sich verpflichtete, in Bukarest einige Schauspiele zu inszenieren. Ich beziehe mich auf die Unterlage, die ich vor kurzer Zeit im Privatarchiv des Regisseurs Soare Z. Soare fand und die die Unterschrift Reinhardts trägt. [25] Aus unbekannt gebliebenen Gründen hat die Theatergesellschaft Bulandra den Vertrag — den allem Anschein nach sie hätte schließen müssen — nicht angenommen.

Der Bühnenbildner Ernst Stern, einer der getreuesten und wertvollsten Mitarbeiter Reinhardts, hat ihn vielleicht als erster auf die Aussichten und Fähigkeiten des rumänischen Theaters aufmerksam gemacht. [26] Reinhardt kannte auch die große rumänische Tragödin und k.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

u. k. Hofschauspielerin Agatha Bîrsescu (1857—1939), die auch unter seiner Regieführung in Vollmoellers *Das Mirakel* eine schöne schauspielerische Leistung vollbracht hatte.[27] Die Fäden, die zwei Jahrzehnte hindurch den rumänischen Dichter Victor Eftimiu mit Max Reinhardt verbanden, umsponnen mit der Zeit mehr als ausschließlich künstlerische Beziehungen. Aus dem Puzzle der kürzlich erzählten Erinnerungen Victor Eftimius kann man sich eines der gelungensten Bildnisse Max Reinhardts zusammenstellen, sowie die ganze Umwelt seines Lebens und seiner Betätigung. Victor Eftimiu erzählt mit der Zeitlupe einen Film, zu dessen Hauptdarstellern außer Moissi, Wegner u. a.[28] die südländische Schönheit Maria Carmi gehörte, die ihn tief bewegte. Das jährliche Wiedersehen bot jedesmal Gelegenheiten zu Rückblicken und neuen Ausblicken. Victor Eftimiu schilderte mit größtem Erzählertalent die Darlegungen Max Reinhardts über seine Ankunft in Berlin und über sein Vorhaben, dieses zu erobern, ferner über einen ebenso wichtigen Moment seines Lebens: die Trennung von Otto Brehm. „Wir hatten es satt das Sauerkraut der Hauptmannschen Stücke zu schlucken", schloß Reinhardt familiär und drückte dabei den Gemütszustand einer ganzen Künstlergeneration aus.

In langen Besprechungen zu zweit oder zusammen mit Ernst Stern oder zusammen mit Hugo von Hofmannsthal streifte man auch die Möglichkeit, an einem der Reinhardtschen Theater die Schauspiele *Akim* und *Der Sohn der Sonne* von Victor Eftimiu aufzuführen[29] sowie das Drama *Promethäus* zu veröffentlichen.[30] Im dritten Jahrzehnt des Jahrhunderts wird der junge Regisseur Soare Z. Soare bei Reinhardt, dem unermüdlichen Versucher und Phantasievergeuder, das Interesse für das rumänische Theater in einer neuen Optik aufrecht erhalten. Die Beziehungen von Soare Z. Soare zu Reinhardt waren sehr herzlich und er wird seinem Professor stets ein in dauernder Gärung befindliches rumänisches Theater enthüllen, das sämtlichen Versuchen gegenüber aufgeschlossen war und bei der hohen Temperatur der hitzigen theoretischen Diskussionen und des ständigen Suchens lebte. Es ist dies das Theater, in dem sich zahlreiche junge Regisseure behaupten, darunter Victor Ion Popa, Ion Sava, Aurel Ion Maican und andere, die zusammen, aber nicht immer im Gleichschritt mit Paul Gusty, der rumänischen Bühne Farbe und Leben verleihen.

Der obenerwähnte Vertrag, den Max Reinhardt zu halten gedachte, ist ein offensichtlicher Beweis, daß ihn ein derartiges Theater aufs höchste interessierte. Max Reinhardt seinerseits wird auf das rumänische Theater auch weiterhin eine große Anziehungskraft ausüben. Damit bin ich aber bei der zweiten Etappe angelangt, mit einem reicheren Gehalt, die in einem anderen Aufsatz eventuell erörtert werden müßte.

Anmerkungen

[1] S. Jacobsohn apud I. v. Wangenheim, *Max Reinhardts Erbe*, in „Theater der Zeit", 5, 1953.

[2] Die rumänischen Theaterspezialisten dieser Zeit nennen die beiden Namen oft zusammen. Der Schriftsteller Liviu Rebreanu z.B. erklärt in seinem Artikel *Brahm şi Reinhardt* (in „Facla", Bukarest vom 31. Januar 1910) Brahms „*vieux jeu*" im Gegensatz zu Reinhardts „*nouveau jeu*". Er schildert die deutsche Künstlerwelt und sieht dabei die Neige des ersten und den aufsteigenden Weg des zweiten Regisseurs voraus. Ein anderer Artikel, gezeichnet von Al. Şerban, *Teatrul în Germania* (in „Flacăra", Bukarest vom 11. August 1912), schätzt Otto Brahm „den Gegenpol und Meister Reinhardts".

[3] Vorschläge zu einer Mikrobibliographie Max Reinhardts: *Max Reinhardt. 25 Jahre Deutsches Theater* (Hersg. Hans Rothe), München, 1930; *Max Reinhardt. Sein Theater in Bildern* (mit einer einleitenden Studie von Siegfried Melchinger), Hannover, 1968; *Encyclopédie du Théâtre Contemporain*, I. Bd., 1850—1914, Paris, 1957; *Enciclopedia dello Spettacolo*, VIII. Bd., Rom, 1961; *Maske und Kothurn* (Heft 2, 1968, Max

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Reinhardt gewidmet); JULIUS BAB, *Das Theater der Gegenwart*, Leipzig, 1938; DENIS BABLET, *La remise de la question du lieu théâtral du vingtième siècle*, in *Le lieu thèâtral dans la société moderne*, Paris, 1963; Ders., *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, 1965; HEINRICH BRAULICH, *Max Reinhardt — Theater zwischen Traum und Wirklichkeit*, Berlin, 1966 (die wertvolle Monographie, hat umfangreiche Anmerkungen und ausgiebige Literaturhinweise); SYLVAIN DHOMME, *La mise en scène contemporaine d'André Antoine à Bertold Brecht*, 1959; TILLA DURIEUX, *Eine Tür steht offen*, Berlin, 1968; LÉON MOUSSINAC, *Tendances nouvelles du théâtre*, Paris, 1931; ERNST STERN und HEINZ HERALD, *Reinhardt und seine Bühne*, Berlin, 1920; ANDRÉ VEINSTEIN, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, 1955.

[4] S. ALTERESCU. *Al. Davila — un „directeur de conscience" du théâtre naturaliste roumain*, in „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art", V, 1969.

[5] Vgl. VICTOR BUMBEŞTI, *P. Gusty*, Bukarest, 1964, S. 110, 131—132, 136—137, 140—141; vgl. auch das Vorwort des Bandes von Florin Tornea.

[6] C. SĂTEANU, *Cîteva reminiscenţe despre Gorki*, in „Adevărul", Bukarest, vom 23.Juni 1936. Die Illustration, auf die sich der Verf. bezieht, muß wohl der Theaterkritiker aus Jassy mit Namen Steuermann besorgt haben, als er 1903 eine Reise nach Berlin unternahm.

[7] Staatsarchiv Bukarest, Fonds Nationaltheater (SBN)-Akte 63, 1912—1913, Blatt 16.

[8] V. BUMBEŞTI, *Aristide Demetriade*, Bukarest, 1957, S. 73—74. Die Hamlet-Interpretierung Aristide Demetriades ist in der rumänischen Theatergeschichte als Gipfel der Schauspielkunst betrachtet. Auf den Gastspielreisen in die Provinz gebraucht Demetriade ein System von Draperien als Dekoration, wie er es anläßlich einer Reise in Berlin gesehen hatte (*O scrisoare a domnului Aristide Demetriade*, in „Iaşul", vom 5.Dezember 1915).

[9] Aus dem Tagebuch CAZIMIR BELCOTS, im Archiv des Museums des Nationaltheaters „I. L. Caragiale", in Bukarest, *Akte Cazimir Belcot* (AMN—CB).

[10] Bericht von CAZIMIR BELCOT, in AMN—CB.

[11] V. MAXIMILIAN, *Evocări*, Bukarest, 1962, S. 140—143, 223—229. Die Beschreibung von Aufführungen wie *Der Widerspenstigen Zähmung* oder *Was ihr wollt* zeugt von vollendetem Verständnis der Auffassung, auf der sie beruhen. Ebenfalls beschreibt er die Interpretationen einiger der prominentesten Schauspieler vom Deutschen Theater.

[12] Als Versuch in einem Amphitheater vorgeführt (HANS-JOCHEN IRMER, *Jaques Offenbachs Werke in Wien und Berlin*, in „Theater der Zeit", 6, 1969), hat das Schauspiel einen tiefen Eindruck auf die zwei rumänischen Schauspieler gemacht, Eindruck, den beide niederschrieben.

[13] C., *Scena turnantă*, in „Teatrul", Bukarest, 1, vom 1. Juli 1914; SBN, Akte 42, 1914—1915, Blatt 8.

[14] A. DE HERZ, *Scena rotativă*, in „Scena", Bukarest, vom 20. Dezember 1917.

[15] M. GH., *Quo vadis la Teatrul Liric*, in „Scena", Bukarest, vom 18. Dezember 1917; die Kritik, die A. DE HERZ in derselben Nummer zeichnet, betont den besonderen Beitrag des Chors und der Statisten zum Erfolg des Abends.

[16] Von den zahlreichen Artikeln seien zwei herausgegriffen, die an zwei Zeitextremen stehen: EMIL D. FAGURE, *Curentul nou în arta dramatică, Regizoratul*, in „Adevărul", Bukarest, vom 19. Oktober 1905; SPIC, *Deutsches Theater din Berlin. Max Reinhardt*, in „Scena", Bukarest, vom 8.Oktober 1917.

[17] EMIL D. FAGURE, *Regele Lear la Teatrul Naţional* in „Adevărul", Bukarest, vom 11.November 1910.

[18] HEINRICH BRAULICH, a.a.O., S.94.

[19] LIVIU REBREANU, a.a.O.

[20] Die Vorlesung von Professor CORNELIU MOLDOVAN *O privire asupra evoluţiei artei dramatice*, veröffentlicht in „Convorbiri literare", Bukarest, Januar 1912.

[21] Erwähnt seien zwei Werke: MAX EPSTEIN, *Max Reinhardt*, Berlin, 1918 und ERNST STERN und HEINZ HERALD, *Reinhardt und seine Bühne*, Berlin, 1918; Besprechungen in „Scena", Bukarest, vom 24.April und 15.Oktober 1918.

[22] Die Erinnerung erzählte mir Herr Marius Bunescu anläßlich eines Gespräches im Sommer 1969.

[23] Frau Cella Delavranceas Liebenswürdigkeit verdanke ich die Eindrücke, die sie mir im Sommer 1969 mitteilte.

[24] Victor Eftimiu, Mitglied der Rumänischen Akademie, Dichter, Dramatiker, Schriftsteller, gewesener Direktor des Nationaltheaters, erinnert sich des Nachdrucks, mit dem Reinhardt diesen Gedanken verfolgte. (Diese Mitteilung sowie die anderen, machte mir Herr Victor Eftimiu anläßlich zweier Gespräche im März und April 1968-) Eine der Nachrichten, die veröffentlicht wurde (Rep., *Evenimentele de la Teatrul Naţional* in „Cortina", 24, 1915), behauptet, daß G. Diamandi, Direktor des Nationaltheaters in Bukarest Reinhardt verpflichtet hatte, in der Spielzeit 1914—1915 in Bukarest zu inszenieren. Er war übrigens ein erklärter Anhänger des deutschen Regisseurs und unterbreitete das Projekt großartig inszenierte Vorstellungen in einer speziell nach reinhardtscher Vorlage errichteten Aräna zu bringen (I. KAUFMANN, *Convorbire cu*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

d. G. Diamandi, in „Comedia", Bukarest, vom 15.April 1914.

[25] Die Unterlage wurde mir von Frau Corina Soare, der Witwe des Regisseurs zur Verfügung gestellt. Es ist das Projekt zu einem Vertrag ohne Datum, etwa aus dem Jahre 1930, allenfalls aber aus der Zeit zwischen den zwei Weltkriegen und von Max Reinhardt unterschrieben. Die Schauspiele, die inszeniert werden sollten, sind nicht festgelegt und auch das Theater, in dem Reinhardt als Gast-Regisseur empfangen werden sollte, nicht. Eine Bleistiftnotiz — *dir. C. Bul.* — läßt vermuten, daß die Theatergesellschaft Bulandra dazu bestimmt war.

[26] Ernst Stern, der aus Rumänien stammte, studierte die Malerei in München. Auch während seiner Tätigkeit bei Reinhardt blieb er mit dem rumänischen Theater in enger Verbindung und fertigte auch Dekorationen und Kostüme für dieses an (vgl. unter anderem seine Zusammenarbeit mit dem Nationaltheater in Bukarest, siehe diesbezüglich SBN—Akte 68, 1913—1914.

[27] Horia Petra-Petrescu, *Este mişcarea noastră teatrală un lux?* in „Revista teatrală", Braşov-Kronstadt, 3, 1913.

[28] Von allen sei Alexander Strakosch, Vortragsmeister am Deutschen Theater, erwähnt, von dem Victor Eftimiu erzählt, er sei „ein kleiner Mann und sein Aussehen hat ihm nicht gestattet, Schauspieler zu werden. Er las die Schauspiele hervorragend vor und spielte alle Rollen. Er war ein ausgezeichneter Lehrer!" (er war auch der Vortragsmeister des rumänischen Schauspielers Constantin Radovici gewesen). Strakosch regte Victor Eftimiu zum Helden des Romans *Omul fără nume*, dem Perückier Strszky an. Der Roman erschien im Jahre 1940 in Bukarest.

[29] G. Horia, *Berlinul în timp de război. Interviu cu d. Victor Eftimiu* in „Rampa nouă ilustrată", Bukarest, 9.Dezember 1915. Keines der Schauspiele wurde in Berlin aufgeführt. Den Aussagen V. Eftimius gemäß, stammten die Bühnendekorationen zum ersten Akt für die Bukarester Inszenierung des Schauspieles *Akim* von Ernst Stern.

[30] Promethäus erschien im Insel-Verlag, Leipzig, im Jahre 1923. Die Übertragung ins Deutsche stammt von dem österreichischen Dichter Felix Braun und das Vorwort von Hugo von Hofmannsthal.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ASPECTS DU MOUVEMENT D'AVANT-GARDE DANS LE THÉÂTRE DES ANNÉES '20

Ion Cazaban

Dans les années qui suivirent la première guerre mondiale il y eut dans tous les domaines de la vie spirituelle roumaine de profonds changements qui, inévitablement, se répercutèrent et eurent des implications dans la conception même des gens de théâtre, imposant à l'évolution du spectacle de nouveaux facteurs déterminants. Des termes comme « expérimentation », « recherche », pénètrent d'une manière symptomatique et de plus en plus fréquemment dans le langage de la presse de spécialité; c'est à l'ordre du jour de parler sur différents tons de la « réforme de la scène », du « nouvel art », du « théâtre de demain », du « théâtre de l'avenir » ... Quel qu'en soit le ton, le fil des discussions, à supposer qu'il ne part pas, mène infailliblement au même problème: l'autorité créatrice multiforme du metteur en scène. Teodor Simionescu-Rîmniceanu, l'un des premiers réalisateurs de chez nous préoccupés de combattre le naturalisme et d'introduire la stylisation dans le spectacle, écrivait vers la fin de la guerre, comme une sorte de préface à ce qui devait suivre dans notre mouvement théâtral: « Il n'est pas possible de faire de l'art scénique — du théâtre authentique — sans metteur en scène »[1], tout en relevant les succès remportés par la contribution de ce dernier en Russie, en Allemagne ou en France. Les discussions — caractérisées par l'impatience et la fébrilité qu'engendrent toujours le sentiment du temps perdu, la contrariété causée par un ajournement imposé — replacent au centre de l'attention les possibilités d'action et la sphère d'influence du metteur en scène. Cependant, des éléments supplémentaires surgissent à cette occasion, qui viennent préciser et développer le contenu que l'on prêtait autrefois à la fonction de metteur en scène: non seulement une coordination cultivée et compétente, optant pour une manière spectaculaire adéquate au texte et soudant l'ensemble des acteurs (selon la formule: « le romantisme doit être joué dans le style romantique, le classicisme dans le style classique et le modernisme dans le style moderne »[2]), mais surtout une création témoignant d'une conception propre donnant droit à une « vision » personnelle de la pièce. Dans une de ses conférences faites à cette époque (1923), le critique dramatique Ion Marin Sadoveanu distinguait trois « acceptions » du *Théâtre*: la poésie dramatique, le spectacle (« le complexe des procédés de réalisation, de matérialisation, de la poésie dramatique, l'œuvre de l'homme de théâtre, lieu pour une sous-création qui se situe entre la source du drame et son action sur le public, qui en était le but final ») et la résonance sociale[3] — dont l'interdépendance doit être méditée et interprétée de façon expressive par tout metteur en scène conscient de sa mission. On peut dire que si les droits (à la personnalité) du metteur en scène se multiplient, ses responsabilités, sa fonction artistique, s'amplifient d'autant; il n'est plus seulement l'organisateur — même reconnu — du « lieu dramatique » (« lieu où se développe et se condense l'action ») mais, d'une manière toujours plus évidente, celui du « lieu théâtral » (« lieu de réceptivité », en rapport constant avec l'autre, ainsi que soulignait à ce moment Louis Jouvet[4]).

Les spectacles et les théories des grands animateurs européens — Gémier, Copeau,

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, 1970, VII, P. 67—78,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Reinhardt, et plus tard, lorsque la circulation de l'information sera plus facile, Tairov, Meyerhold — sont commentés avec un intérêt et une admiration explicables [5]. Des préférences et des affinités s'établissent nécessairement: le metteur en scène Victor D. Bumbeşti, qui avait réalisé les premiers spectacles « villageois » en plein air (1916), est attiré par l'activité de Gémier, qu'il va populariser dans plusieurs articles [6]. Mais il arrive parfois qu'une admiration justifiée mène à un mimétisme naïf, qui n'en est pas moins explicable dans le contexte de cette étape de notre mouvement scénique: la *Salomé* d'Oscar Wilde est montée au Cirque Sidoli (1922) sous l'influence, en égale mesure, de Reinhardt et de Gémier [7], tandis que pour *L'Homme, la bête et la vertu* de Pirandello (au Théâtre Central, 1926), on tente de transplanter un procédé meyerholdien [8]. Une des caractéristiques du paysage théâtral qui ne saurait être ignorée, c'est la prolifération des groupes culturels-artistiques de durée variable: «*Studio*» (1920), « *Poesis* » (1921), «*Insula*» (L'Ile, 1922) se consacrant presque exclusivement, au moyen de cycles de conférences, au commentaire de certaines tendances en dramaturgie (Claudel, Wedekind, Strindberg, Hofmannsthal, le drame social contemporain, etc.) et dans le spectacle (les conceptions européennes sur la mise en scène, les objectifs du Vieux-Colombier, etc.), souvent complétées par des illustrations scéniques, des lectures des œuvres des personnalités présentées.

C'est dans l'atmosphère de ces années d'assimilations, de disputes et de transformations artistiques, que vont se former des animateurs de valeur de notre théâtre: Victor Ion Popa, Soare Z. Soare, Aurel Ion Maican, George Mihail Zamfirescu, Ion Sava, et c'est toujours à cette époque que les options théoriques du dramaturge Camil Petrescu se cristallisèrent et trouvèrent des arguments... Ce sont les années où apparaissent des aspects constitutifs d'une théâtralité moderne qui n'ont pas laissé indifférents les groupes et les revues d'avant-garde aspirant à un revirement moderne de l'art dans sa totalité. On peut constater — fait révélateur et utile pour les recherches du moment historique — que la plupart des revues d'avant-garde adoptent une attitude critique, combative, mais en même temps constructive vis-à-vis du phénomène théâtral, s'appuyant non seulement sur des expérimentations iconoclastes isolées, mais surtout sur des systèmes idéologiques et des pratiques consolidés sur les scènes du monde.

B. FUNDOIANU ET SES ASPIRATIONS AU SPECTACLE POÉTIQUE

Jusqu'en 1923, quand il part en France, le poète Barbu Fundoianu (Benjamin Fondane) fut chroniqueur dramatique au «Contimpoanul» [9], l'une des revues d'avant-garde les plus actives, quoique non exempte de contradictions et d'oscillations, ainsi que l'ont remarqué, en le lui reprochant, les avant-gardistes mêmes de l'époque. Intitulées «Notes sur le théâtre», ses chroniques exposent d'une manière tranchante, précise et concise ses points de vue, ainsi que ses appréciations d'ordre esthétique, avec la vigueur polémique constante dont il avait déjà fait preuve auparavant, dans les pages du quotidien « Rampa ». Le répertoire des théâtres — manquant d'homogénéité, arbitrairement composé, bariolé de concessions commerciales —, ainsi que le sort — professionnel et moral — des acteurs qui doivent l'interpréter, sont mis en question de façon quasi obsédante. Bien des années auparavant, en 1916, Fundoianu s'était rangé par ses protestations du côté d'une tradition critique, en insistant pour l'épuration du répertoire des « banales élucubrations et fades productions ramassées sur les boulevards français » [10], ainsi que pour l'abolition de l'usage dont abusaient quelques

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

acteurs-vedettes de réclamer des pièces à leur convenance, sans discernement, sans autre but que le succès personnel, au détriment non seulement du développement artistique du théâtre, mais aussi de leur propre développement, car ils arrivaient ainsi au plafonnage et au maniérisme [11]. A première vue, Fundoianu semble s'encadrer tout simplement dans une tradition, pourtant, par l'acuité de ses observations — même s'il n'en consacre pas un grand nombre à l'art de la mise en scène, préoccupation numéro 1 du moment — il offre la possibilité d'une délimitation stricte des valeurs, ainsi qu'à des changements d'optique et d'exigence appartenant à la plus authentique avant-garde théâtrale. Le chroniqueur est en réalité très sensible à la situation existante lorsqu'il se déclare le commentateur des résultats artistiques de la saison, vus en perspective « historique » et éternelle (« Il me répugne parfois de noter un auteur, un événement ou un acteur qui ne rencontrera jamais l'immortalité » [12]), tout en s'imposant l'obligation de recommander les vraies valeurs d'un présent qui les confondait souvent avec les fausses, les précaires, dorées par l'enthousiasme du moment et de l'ignorance. Des années plus tard, non seulement il accusera une fois de plus le répertoire de « farces ordinaires », mais il tirera au clair la confusion qui était intervenue, fruit d'une superficialité et d'une réclame faussement savante : « Oh, les pièces de Kistemaekers, dont on ne peut parler, et la pièce de Lavedan, élevée au rang des chefs-d'œuvre, et celle de Curel devenue théâtre d'idées et théâtre de demain. Le spectateur d'une farce savait bien à quoi s'en tenir. Maintenant, il est convaincu d'assister à de la littérature, et je dois avouer : je préférais la farce » [13]. Ces auteurs, qui comme Bernstein, Becque, Porto-Riche, attirent encore un public non évolué qu'Ibsen ennuyait ne font qu'user jusqu'à saturation de formules dramatiques bénéficiant du prestige de la « technique savante », un prestige qui — selon Fundoianu — n'a encore apporté à personne l'immortalité [14].

Il est donc aisé de comprendre pourquoi le chroniqueur de « Contimporanul » ne tient guère pour brillant le début de la saison théâtrale 1922—1923 : « Trois semaines pendant lesquelles les théâtres n'ont rien produit en dehors des accessoires, rien du tout » [15]. ... Et, quoique conscient de ne convaincre personne, il pose alors, pas tant par esbroufe, que parce qu'il était plein d'amertume, cette question sans réponse : « Quand donc le public se décidera-t-il, par respect pour l'art, de ne plus aller au théâtre ? » Fundoianu était sûr que le public ne serait privé longtemps des joies du vrai théâtre, car des changements étaient imminents et inévitables, sous la pression « des idées nouvelles qui frappaient de toutes parts, qui criaient dans toutes les activités ». Des signes contribuant à donner cette certitude furent les deux premières du Théâtre National de Bucarest : *Electre* de Hofmannsthal, dans la saison 1920—1921, sous le directorat de Victor Eftimiu, et *Glauco* de Morselli, présentée par la même initiative dans la saison suivante même si leur nouveauté se limitait en ce moment à la plastique de la mise en scène, de sorte qu'on disait « l'Electre de Pogedaeff » (le scénographe), et que seuls les décors pour *Glauco*, signés par Traian Cornescu, faisaient l'objet de controverses : cubistes ou expressionnistes ? Nous ne nous étonnerons donc pas si Fundoianu entrevoit la possibilité de spectacles innovateurs au Théâtre National, qui seul « a les moyens et la mission d'être à l'avant-garde. Il est seul à savoir qu'une nouvelle idée n'est pas nécessairement cubiste » [16]. Mais en défendant et en appréciant ces deux spectacles que le Théâtre National avait eu le « toupet » de monter, il ne défendait pas que la recherche innovatrice, mais peut-être, et en premier lieu, une chose qui pour lui avait plus de valeur : l'idée — naissante — du *spectacle poétique*. Ce n'étaient pas exactement les spectacles

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

poétiques rêvés, car provenant de pièces, chacun contenait encore assez d'éloquence pathétique, tandis que Fundoianu liait la poésie à un mouvement imprécis, flou, des états intérieurs, à une certaine aura, à une certaine substance humaine des héros... De toute manière, les auteurs se montraient eux aussi adeptes de ses principes: « Non pas la réalité immédiate: la fiction. Non pas l'action, le poème dramatique » [17]. L'une de ses premières œuvres littéraires publiées en volume, *Tăgăduința lui Petru* (Le Reniement de Pierre, Jassy, 1918), inspirée du *Nouveau Testament*, est un long monologue méditatif — rarement interrompu par l'intervention de certains personnages épisodiques — poursuivant le fil tourmenté de la pensée, sans artifices extérieurs. « Nous vivons à une époque de romantisme trouble » [18], — écrivait Fundoianu à peu près à la même date — quand le théâtre poétique est une nécessité. Fidèle à ses principes, il remarque la pièce *Ciuta* (La Biche) de V. I. Popa, où « il y a un peu de poème dans les personnages (ainsi que cela doit être), non dans les paroles et les tirades » et il arrive à la conclusion: « s'il faut à tout prix faire du théâtre moderne, alors il est certain que M. Popa vient de faire un bon début » [19]. Il aime les drames de Maeterlinck (pas n'importe lequel: par comparaison avec *Intérieur*, *Monna Vanna* est jugée une « mauvaise pièce », parce que trop verbeuse [20]), pour la densité des répliques et le mystère des silences qui s'intercalent, s'opposant au goût du public qui « réclame plutôt des paroles inutiles, que passion muette » [21]. Ses préférences vont vers « l'œuvre d'art qui n'affirme jamais — qui insinue seulement » [22]; les généralités et les généralisations au théâtre, il les souhaite surtout dans le but d'augmenter le côté poétique, qui pour lui signifie un grand saut dans l'humain. Dans un tel théâtre, l'acteur « représente la réalité immédiate, la localisation dans un type, l'individualisation [...]. L'acteur prête cependant au type-fiction le geste commun quotidien », processus (de filiation naturaliste) qui aux yeux de Fundoianu apparaît non seulement comme une trivialité, comme une contravention de style, mais aussi comme une déformation monstrueuse du texte. L'acteur est néanmoins obligé de permettre au spectateur de surprendre dans son jeu « l'intuition de l'idée et la personnalité du poème » [23].

Ainsi que nous l'avons dit, il écrit peu sur les tendances de la mise en scène de l'époque — à l'exception d'une seule. Une possible rencontre avec les créations de Reinhardt (on avait annoncé une tournée) l'intéresse, évidemment, en tant que confrontation fertilisante pour notre théâtre. Il considère les mises en scène de Karl Heinz Martin sans enthousiasme particulier, comme de « humbles essais d'un art honnête », plus utiles, certes, que les brillants spectacles boulevardiers [24].L'admiration de Fundoianu se tourne tout entière vers Jacques Copeau. Celui qui dans ses chroniques avait combattu le mercantilisme et le cabotinisme au théâtre et qui avait polémisé avec ténacité pour un art scénique intériorisé, de suggestion poétique, faisant valoir au maximum la parole dramatique, trouvait dans les théories et les actions de l'animateur du *Vieux Colombier* un fondement, un éclaircissement à ses propres rêves et pensées [25]. Sa sœur, Lina Fundoianu, partie à Paris avec l'acteur Armand Pascal (son futur mari), a l'occasion non seulement de voir les spectacles de Copeau, mais aussi de connaître les interprètes, de se lier d'amitié avec eux, surtout avec Jouvet. Dans une de ses lettres [26], elle décrit avec enchantement *La Nuit des Rois* de Shakespeare, en saisissant « la manière de Copeau de trouver la minute esthétique », l'instant de joie artistique jamais encore éprouvé et qui vous comble (et cela par comparaison avec *Maman Colibri* à la Comédie Française: « peu d'esprit et beaucoup de trucs, de vieux procédés »). Fundoianu adoptait avec confiance les

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

observations et les opinions de sa sœur, connaissant sa sensibilité, ses préférences.

De retour au pays, le désir de créer et les projets d'Armand Pascal trouveront dans Fundoianu un collaborateur animé des mêmes idéals: idéal d'un théâtre poétique, idéal d'une équipe passionnée, en exclusivité consacrée à l'art scénique, sans la moindre concession, à l'exemple de Copeau. Et c'est ainsi que de leurs efforts conjugués prit naissance à Bucarest, à l'automne 1922, le groupe « *Insula* » comptant parmi ses fondateurs de nombreuses personnalités culturelles — écrivains, metteurs en scène — tels que N. D. Cocea, Scarlat Callimachi, Ion Pillat, Soare Z. Soare, Ion Ţăranu, etc. Evidemment, la revue avant-gardiste « Contimporanul » les soutient: c'est dans ses pages que le nouveau groupe publie son *Manifeste* [27]. Ce que les « insulaires » désirent c'est, avant tout, une purification spirituelle et artistique de l'acte théâtral, s'affranchir en égale mesure de la vulgarité d'un répertoire trop répandu et d'un naturalisme scénique également répandu, correspondant à une compréhension primaire, au goût non évolué, à la facilité d'un certain public. Pour eux, « Le *Théâtre* est une école — pas une école d'éducation morale, mais de goût ». Et puisque « le goût ne saurait se manifester que dans l'unité », la sélection du répertoire fixé sur le papier doit être rigoureuse: Lope de Rueda, Molière, Goethe, Musset, Cehov, Shaw, Lord Dunsany, Maeterlinck... Jusqu'au printemps de 1923, lorsque l'activité du groupe cessera, outre une réunion dédiée à la littérature roumaine et la conférence de Fundoianu *De ce arta actuală nu are public ?* (Pourquoi l'art actuel n'a-t-il pas de public ?) « *Insula* » fait monter deux spectacles, le premier avec le poème dramatique *Legenda funigeilor* (La Légende des filandres) de St. O. Iosif et D. Anghel, le second, coupé, avec *The Glittering Gate* de Lord Dunsany et le *Médecin volant* de Molière. On a répété, sans toutefois arriver à la première, *Les Fourberies de Scapin*, avec Armand Pascal dans le rôle principal, dont on a — peut-être — présenté des fragments à l'occasion d'une réunion organisée pour la lecture d'œuvres de Molière. Le patronnage spirituel de Copeau est évident, et peu avant le spectacle inaugural, Fundoianu apportera encore un éloge à l'animateur français pour la fraîcheur de vision avec laquelle il a pénétré la dramaturgie classique, pour sa manière d'éduquer l'acteur en vue d'une « abnégation élevée du caractère, d'un travail dur, acharné, complexe, souvent ingrat — un travail qui ne s'effectue pas seulement avec la bouche, ni même avec la bouche et l'esprit, mais avec tout son corps et son cœur, avec toute sa personne, avec toutes ses facultés, avec tout son être » [28]. Dans le cahier programme de « *Insula* » se trouve inséré le texte de Copeau *L'art d'être disciple*. D'ailleurs, dans un article explicatif non signé, le but du *Théâtre de* « *Insula* » est défini comme: « décabotinisation de l'acteur [...], représentation d'un répertoire d'art » [29]. Sur une petite scène, impropre et dépourvue d'équipement technique, dans des décors « dépouillés et simples », les spectacles dirigés par Armand Pascal — dont le premier, *Legenda funigeilor*, avait un caractère plus statique, « sobre et digne » [30], le second étant plus dynamique et désinvolte —, mettent l'accent sur le frisson émotif et la musicalité de la parole prononcée, soulignant chaque attitude et chaque mouvement, recherchant l'expressivité de la pantomime. Pourtant, entre les acteurs de formation, de style et d'âges différents (Anicuţa Cîrje-Vlădicescu, Alice Sturza, Marietta Sadova, Dida Solomon-Callimachi, Lina Fundoianu, G. Ciprian, Ion Morţun, Petre Sturdza, Sandu Eliad, Ion Tîlvan, etc.), groupés autour de Pascal et de Fundoianu, en dehors d'une communion spirituelle — d'ailleurs requise par le *Manifeste* — l'harmonie artistique ne s'était pas réalisée, sans doute à cause des conditions et de la brièveté de leur collaboration.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

En 1923, Barbu Fundoianu part pour la France. En 1924 il est suivi par Armand Pascal qui y mourra d'une tuberculose [31]. Bien des années plus tard, dans une interview, Fundoianu dira qu'ils avaient espéré recommencer à Paris « la besogne de « Insula » avec des forces nouvelles, avec une autre technique, une autre orientation ». En tout cas, le mérite revient à Armand Pascal : « Sans son intuition, son intelligence technique, son tempérament ardent, son jeu d'acteur et la grande amitié, les liens fraternels, qui nous unissaient, mon travail serait resté purement théorique, stérile. » [32] Et l'ancien critique dramatique avait la satisfaction de voir — ne fut-ce que de manière imparfaite, passagère — ses idées se concrétiser, prendre contour sur la scène.

DÉMONSTRATIONS PRATIQUES ET ÉLÉMENTS THÉORIQUES

Le groupe « *Poesis* » dirigé par le critique de théâtre Ion Marin Sadoveanu prépare à son tour son premier (et dernier) spectacle : *Sœur Béatrice* de Maeterlinck, conçu initialement pour la Cathédrale St.-Joseph de Bucarest, mais présenté en mars 1923, à l'Athénée Roumain. En remontant aux « sources » du théâtre, connaissant aussi les réalisations de grande envergure de Gémier et de Reinhardt, I. M. Sadoveanu essaie à son tour de donner une réponse au problème — qui se posait alors comme aujourd'hui — des nouvelles relations entre le public et le spectacle, obtenues de la modalité de composition spatiale du spectacle, afin de provoquer la participation du public. Dans l'intention du scénographe Traian Cornescu, les lumières devaient « suggérer au spectateur les vibrations du rythme de la pièce », tout en révélant, par un crescendo, la position en permanence modifiée du public, se rapprochant continuellement de l'acte théâtral, jusqu'à découvrir à la fin qu'il a été impliqué dans le déployement d'un « miracle », au milieu d'une cathédrale [33]. Les avant-gardistes de « Contimporanul » assistent avec sympathie aux efforts du groupe « *Poesis* », ainsi qu'ils l'avaient fait avec « *Insula* » ; deux années plus tard (28—29 mai 1925),, ils patronneront eux-mêmes un spectacle-démonstration d'« *art nouveau* » [34], qui comprenait la conférence de N. D. Cocea, « Art ancien — art nouveau », des vers de Ion Barbu, Ion Vinea, Tristan Tzara, André Breton, Ph. Soupault (récités par Lily Popovici, G. Ciprian et d'autres), de la musique de Cyril Scott, Sibelius, Prokofiev, etc. des danses exécutées par Makeewa et Dem. Constant et, pour clore, la pièce *La Mort joyeuse* de N. Evreinoff, mise en scène par le jeune Sandu Eliad (qui avait appartenu à « *Insula* ») dans les décors de Marcel Iancu. Cette « arlequinade » était souhaitée comme un retour au potentiel et aux vertus de l'art de l'acteur, et c'est pourquoi on avait tout fait — comme disait le metteur en scène, interprète lui-même — « pour encadrer l'acteur, lui rendre sa liberté, lui faciliter des possibilités» ; tout lui était subordonné : la pièce, « canevas pas commun pour la fantaisie », le décor d'inspiration constructiviste («plancher en plans brisés à intervalles correspondant à la dynamique des personnages, panneaux l'encadrant du point de vue spatial, et non pictural »). C'était une recherche de « l'essence la plus *théâtrale* » du théâtre, où l'acteur « affranchi des fonctions de perroquet-singe imposées par le théâtre naturaliste, ayant enlevé le corset en soie du théâtre stylisé, reste le créateur libre d'un personnage fictif et, de tout son être, l'animateur de la scène » [35], tel qu'il fut dans la *commedia dell'arte*, dont la leçon était visible dans le jeu. Léon Chancerel indiquait comme une caractéristique de l'époque, la redécouverte de la *commedia dell'arte*, par les jeunes gens que le théâtre bourgeois ne satisfaisait plus. Mais le mélange de styles et l'incertitude de certaines interprétations, ainsi que la précarité des moyens font que les résultats soient discu-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tables. Malgré que Sandu Eliad n'ait pas poussé plus loin l'investigation en cette direction, son activité au théâtre *Caragiale* (pendant la saison 1927—1928, à côté de l'actrice Dida Solomon-Callimachi, du metteur en scène Iacob Sternberg et des scénographes M. H. Maxy et Marcel Iancu), et plus tard au théâtre de grand-guignol *Fantome şi paiaţe (Fantômes et paillasses*, saison 1929—1930), atteste un souci constant pour l'expressivité de l'*espace* scénique. Lorsqu'à la fin d'une décennie, M. H. Maxy écrivait ses *Contributions sommaires à la connaissance du mouvement moderne chez nous* [36], il mentionne également la présence dans notre pays de la Troupe de Vilno où, comme dans un laboratoire ouvert aux expériences, en dehors de Bulov et de Tarlo, metteurs en scène de cette troupe, prêteront également leur concours le bulgare I. M. Daniel et, au commencement de sa carrière, Iacob Sternberg, aspirant de réaliser le théâtre « synthétique ».

La majorité des revues d'avant-garde de l'époque — « Contimporanul », mais aussi « Punct » (1924—1925), « Integral » (1925—1928), « Unu » (1928—1932) — interviennent dans la vie théâtrale et, si elles ne contribuent pas directement à la réalisation de quelques initiatives innovatrices, du moins se déclarent pour ou contre certaines tendances et manifestations artistiques, insèrent des chroniques et des articles sur divers problèmes de la création du spectacle, prennent une attitude, souvent violente, sans doutes et sans concessions. Les recherches et les événements scéniques sont placés et discutés dans la perspective du mouvement théâtral européen, les préférences pour l'un ou l'autre des grands animateurs s'établissent de façon explicite. Cependant, leurs pages ont un large champ ouvert: « Contimporanul » commente avec une égale sympathie le théâtre futuriste italien, Strindberg, Copeau et Tairov, l'« Integral » est intéressé, dans la même mesure par Tristan Tzara et Pirandello, par Meyerhold et Cocteau... Et c'est du croisement des opinions, des ironies, des flèches polémiques, des adhésions passionnées, des propositions constructives, que prennent forme dans leurs pages les exigences d'un art théâtral qui se veut conscient de sa propre essence et appliqué à l'esprit de l'époque. C'est un moment mémorable, lorsque des poètes et des prosateurs comme Ion Vinea, B. Fundoianu, Scarlat Callimachi, Ion Călugăru, Ilarie Voronca, Stephan Roll, Mihail Cosma (Claude Sernet) et des artistes comme M. H. Maxy, Marcel Iancu ou Victor Brauner, se rangent autour des créateurs du théâtre, les appuient, se préoccupent non seulement de dramaturgie ou de scénographie, mais aussi du spécifique théâtral, des vraies raisons d'être de l'art du spectacle dans le monde contemporain. L'explication la plus commode, donnée par Ilarie Voronca, c'est que le théâtre serait « le moyen le plus complet d'un contact immédiat avec le public » [37], d'où s'ensuit une série de positions et de conséquences d'ordre artistique, pour que le théâtre puisse effectivement devenir « le moyen le plus complet », et que le contact du public avec l'acte scénique puisse avoir un effet immédiat, palpable si c'est possible.

Il va de soi que le théâtre ne peut être accepté comme « imitation servile de la nature et comme moyen de provoquer les émotions que celle-ci nous offre chaque jour » (Sandu Eliad), comme « photographie stupide de la vie quotidienne et stérile » (Ilarie Voronca), pour ne plus entrer dans les détails de cette polémique antinaturaliste, qui fut continuée même après B. Fundoianu, quoique avec d'autres objectifs artistiques concrets. Le mépris pour les formes dramatiques et les manières scéniques vétustes, engourdies, où la pensée est stagnante et le sentiment décoloré par l'usure, et qui sont en dernière instance mensongères et amorales, se dégage de la violence des métaphores dont se sert Mihai Cosma pour donner

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

l'image du vieux théâtre : « cheminée prostituée devant laquelle dans de romantiques nuits d'hiver avec des neiges de naphtaline et des tempêtes entre les coulisses, des grands-parents de bal masqué décrépits racontent à leurs petits-fils imbécilisés pour la circonstance, les ancestrales aventures des différents héros évadés du cachot de la tradition, tels de fétides revenants conservés dans de somptueux bocaux remplis d'alcool [...] tremplin à ressorts en argent pour le lancement de toutes les cocottes à diction métaphysique (...) » [38]. Pour ce qui est des réformes antinaturalistes et des recherches d'une expressivité spécifique à la scène, l'intérêt est partagé entre Craig, Copeau, Fuchs, Reinhardt, Martin, mais l'attention se concentre surtout sur Tairov, Meyerhold, Vahtangov, leurs créations représentant « l'apport constructif nouveau de la Russie, seule influencée par une spiritualité jaillissant de transformations sociales pleines de promesses » [39]. Le phénomène théâtral n'est presque jamais compris comme une démonstration en soi, son expressivité étant cherchée comme reflexe et comme reflet du moment socio-historique, dans ses données et ses nécessités les plus profondes (jusqu'à celles subconscientes), agissant sur elles. Lorsqu'on affirme que « tout art doit être créateur », donc le théâtre aussi (Sandu Eliad), on souligne le détachement du formalisme d'une certaine façon de styliser, non seulement à cause de considérents d'ordre technique, mais aussi pour son inconsistance humaine. Pour le metteur en scène Iacob Sternberg « le théâtre stylisé est par trop anémique : il n'arrive pas à rendre en entier le tumultueux esprit contemporain » [40], et c'est pourqoi il aspire au théâtre « synthétique » qui, libéré de la « littérature d'alcôve et du psychologisme archi-connu », tend vers des créations générales humaines, vers « ce qui est typique et éternel » [41]. Avec *Le Mariage* de Gogol (spectacle apprécié, parmi d'autres, par Tudor Arghezi) il fit promouvoir une autre modalité scénique de généralisation que celle formulée auparavant par Fundoianu pour le théâtre poétique, mais il garde le même désir de dépasser une présentation mesquine, banale, de la vie, avec ses menus détails qui obstruent l'horizon d'idées du spectacle, ficellent les ailes de la pensée et détournent l'attention du public de ce qui est essentiel. Quant à Sternberg, les « idées » qu'il voulait communiquer n'étaient pas de celles que l'on trouve habituellement dans le périmètre rationnel — déterminé par une situation sociale qu'il n'acceptait pas — , ainsi son spectacle avait l'ambition de faire appel à l'intuition et à la participation émotive, sources de révélations. Evitant le discours et l'illustration rationnelle des idées, on leur préférait les images scéniques complexes, de synthèse, toujours violentes, soit qu'il s'agisse du comique ou bien du tragique (l'intermédiaire, le « drame » ambigu, semble avoir été aussi évité). D'autres fois, quand les solutions, clamées sur un ton de manifeste, portent l'empreinte du futurisme, on trouve le même besoin de violence : « Nous voulons la Scène-bord-d'avion-en-panne-de-moteur ; ring-de-boxe ; stade-de-footing. Des actions photographiques aux fulgurantes visions de kaléidoscope, dans lesquelles l'interprète doit être une marionnette rigide en bois et aluminium. Au lieu du classique grondement de la foudre — le vrombissement intransigeant de l'hélice, [au lieu du] fade sifflement d'un vent hybride, avec des étoiles en carton et des paysages de cosmétiques — la commode et succulente pictopoésie avec des soleils d'acide sulfurique ; [à la place des] metteurs en scène et des machinistes crétins et somnambules — des ingénieurs vigoureux, au cerveau électrique [...] » [42].

Mais surtout on soutient le théâtre constructiviste pour « la réhabilitation de la scène comme valeur spatiale, du décor comme volume ; du texte comme lazzi [...], la création à l'aide du geste et du ton d'une vie indépendante de la vie

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

naturelle, la suggestion d'émotions et de joies autres que les quotidiennes »[43], avec une porte ouverte vers Tairov. L'orientation constructiviste est prédominante dans les préoccupations de l'avant-garde théâtrale, peut-être aussi à cause de la participation d'un peintre cubiste comme Maxy ou d'un architecte comme Marcel Iancu. Les commentaires sur le spectacle en tant que création dans l'espace scénique, espace qui impose ses propres exigences aussi bien au jeu des acteurs qu'à la scénographie, reviennent de façon obsédante, des années durant, sans trop d'additions et sans avancer, car on n'avait ni les possibilités de vérifications continues, ni les conditions de contributions pratiques solides, décisives, permettant des développements théoriques originaux. Par conséquent, on parle souvent de la technique des interprètes de Tairov, de la biomécanique de Meyerhold (avec des omissions et des confusions d'ailleurs très explicables), du décor architectural. La diction et la noblesse du geste ne sont plus mentionnées, par contre, l'acteur est apprécié pour ses qualités dynamiques, pour l'expressivité rythmique, grâce auxquelles il est apte à remplir l'espace scénique de sa vitalité « tridimensionnelle ». Un chroniqueur de la taille de Ion Marin Sadoveanu allait jusqu'à affirmer que dans ses comptes rendus il ne cite un acteur que s'il réussit à s'imposer « comme volume, comme être vivant ». Et s'il trouvait un repère et un argument dans les « miracles » du théâtre médiéval, d'autres se réclamaient du « rythme sauvage » des mystères dionysiaques (I. M. Daniel) où de la *commedia dell'arte* de la Renaissance, exemplaire pour le dynamisme et la fantaisie pleine d'audace de ces « prototypes de fiction » qui prouvaient que « le Théâtre c'est l'acteur »[44] (Sandu Eliad). Mais les acteurs dont disposaient les jeunes créateurs d'avant-garde étaient, en majorité, encore inexpérimentés et surtout il leur manquait cette formation spéciale, réclamée par leurs velléités théoriques, n'étant pas préparés pour réaliser un spectacle parfaitement unitaire et convaincant, et encore moins un « Théâtre »! Il y a avait donc toutes les prémisses pour arriver à la conclusion de la nécessité d'une préparation systématique en vue de la formation de « l'acteur-acrobate », seul pouvant satisfaire aux exigences du théâtre contemporain, acteur qui devait renoncer à la fréquentation « des cafés et des bistrots qui ruinent les nerfs », pour pratiquer « l'entraînement scientifique et vigoureux qui affermit le corps, et lui confère une dureté et une élégance inépuisables »[45]. Il est préférable, croyons-nous à présent, de saisir les bonnes intentions, que d'amender des exagérations juvéniles — impraticables, pas seulement chez nous — et qui sont en même temps si solidement ancrées dans l'atmosphère de l'époque.

L'acteur-acrobate serait le promoteur idéal d'une action scénique intense, s'intégrant dans une époque qui fut « le triomphe de la cérébralité, du music-hall, de l'acrobatisme élégant », dans une ère d'intelligence et d'invention[46]. Le théâtre traditionnel, avec sa « vision déclamatoire et inerte » des interprètes ne satisfait, ne correspond plus. Combien éloignées et différentes nous semblent les exigences de ce programme par rapport à celles proposées à peine deux ou trois années plus tôt par le groupe « *Insula* ». Voici qu'à la place de la scène « aussi grande qu'un mouchoir » de Pascal et de Fundoianu, on proclame la nécessité de l'acte théâtral affranchi des délimitations de la rampe. La revue « 75 HP » de Voronca donne une définition nette de l'alternative : « la scène doit descendre au milieu du public ou dans les cabinets de toilette. Une fois tous les rideaux déchirés, laissons-nous invader par la rue, les cités, par nous-mêmes » ; une autre fois le poète soutiendra « que la scène n'a plus de sens ». La relation interprète-spectateur doit se transformer en dialogue et en conflit, mais l'acteur doit être en même temps un exponent, « un ventriloque magique dont

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

les paroles semblent partir non de lui, mais de l'extérieur, du public. Voix, geste ou cri, tout doit passer d'un spectateur à l'autre, tel un ballon de football »[47]. Le contact entre le théâtre et le public doit être brillant, explosif, brutal, à effet irréversible (sans possibilité de retour à l'état de conscience antérieure); c'est pourquoi l'acteur rêvé pour l'incarner sera décrit à l'aide de métaphores comme: foudre, dynamite, grenade (Voronca) ou encore, browning, locomotive (Roll)... Voronca se rapproche beaucoup — surtout par ses images, par cette suggestive image du théâtre-épée — de la manifestation scénique agitatrice, capable d'activer la sensibilité, de libérer et, en même temps, d'engager la conscience du public. C'est là que réside le sens final, fondamental de l'acteur acrobate, dont Roll nous explique la nécessité: « L'inutilité du rôle-momie, de l'intrigue vanillée et poisseuse qui flattaient la rétine et le tympan, l'âme du bourgeois, a été remplacée par des interprétations à mouvement de place publique, d'usine, d'époque. Celles-ci sollicitent l'acteur dansant sur l'action, sur la lumière, sur le décor [...]. La sensibilité du spectateur ne peut être impressionnée que par l'acteur tyrannisant l'immense scène [...] »[48]. La verve agitatrice et l'engagement socio-historique se font sentir également dans la recherche des « mystères » de l'époque — autre aspect de l'avant-garde théâtrale de ce temps — mystères que l'on veut d'un côté maintenus aux formes spectaculaires « pures » et durables, non viciées par la « littérature »: clowneries, pantomimes, et, d'un autre côté, comme expression des « extases de notre vie » dans lesquelles doivent vivre « le rythme des machines, le sifflement de la sirène, la souffrance quotidienne, notre effort vers la liberté émotive et la joie du salut [...] »[49]. En fin de compte, il ne s'agit pas d'une création scénique inaccessible et incompréhensible, mais au contraire, d'une création aspirant à être la « fête pure » qui réunit la collectivité, d'un théâtre populaire ayant une conscience nouvelle et de nouveaux objectifs.

C'est pourquoi il nous semble que le mérite des préoccupations pour le spectacle, manifestées dans notre presse d'avant-garde des années '20 ne consiste pas que dans la propagation et le commentaire des principales conceptions sur l'art scénique contemporain, ou dans une attitude critique vis-à-vis d'un enkystement et d'un conservatorisme artistique — partant de l'idée qu'il n'y a pas de forme théâtrale éternelle, et que la forme est toujours « nôtre » — mais, en égale mesure, dans le point de vue inédit qui en découle, visant le rapport entre *social* et *théâtral*.

Notes

[1] T. Simionescu-Rîmniceanu, *Teatrul nostru*, dans « Revista Critică », an I, nº 2, 12 octobre 1918.

[2] A. de Herz, *Tradiţia în teatru*, dans « Scena », an I, nº 59, 24 novembre 1917.

[3] *Teatrul românesc în legătură cu mişcările străine* (conférence), dans le volume *Dramă şi teatru*, Arad, 1926, p. 5—6.

[4] Lucien Aguettand, *L'évolution de Louis Jouvet*, dans « Europe », avril-mai 1962, nº 396—397, p. 100.

[5] Ce qui nous semble significatif c'est que dans « Revista Teatrului Naţional» de septembre 1921, revue publiée par le dramaturge Victor Eftimiu, au lieu des programmes stéréotypés contenant des distributions et des réclames, la figure du « metteur en scène » occupe une place importante dans le sommaire: e. (peut-être Eftimiu) y signe des notes sur l'essor de la création dans le domaine de la mise en scène, sur Antoine, Gémier, Copeau, Craig, Stanislawsky, Reinhardt, sans oublier la contribution des hommes de théâtre de notre pays: Al. Davila, C. I. Nottara, Paul Gusty, Teodor Simionescu-Rîmniceanu. Tout aussi concluante nous paraît la manière dont J.S. (probablement Ion Ţăranu, qui avait été au Théâtre Antoine sous le nom de Jean Sarano) fait l'éloge de Gémier « qui d'un seul geste renverse une longue suite de traditions encrassées et couvertes par la poussière du temps ». Les portraits des metteurs en scène — Reinhardt, Karl Heinz Martin, Gémier, Paul Gusty, Vasile Enescu — sont presque aussi nombreux que ceux des acteurs!

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[6] Voir « Rampa », janvier-mars 1921.

[7] Dans sa chronique théâtrale, ALEX. CĂLIN décrit ainsi l'événement (« Rampa », an VI, nº 1309, 10 mars 1922): « L'action entière se passe sur le proscenium de proportions immenses, et au milieu de l'arène représentant la terrasse du palais du roi Hérode. Pas trace de coulisses ou de décors artificiels et conventionnels: l'espace limité et bien déterminé avait disparu. La salle, dans son ensemble, est transformée en théâtre et l'action se déroule dans un décor à motifs assyro-babyloniens répandus sur la fresque d'un grand effet peinte tout autour du cirque, sur les piliers décorés dans le même style ainsi que sur le pavage de l'arène et les lampes filtrant une lumière voilée. Les acteurs se trouvent au milieu et à proximité des spectateurs et la figuration — en très grand nombre — semble jaillir de leurs rangs. Au lieu de la lumière mesquine et uniforme de la rampe, le rayon vivant et variable d'un puissant projecteur qui suit l'action et les acteurs. »

[8] L'annonce du spectacle est pleine de saveur: « A cette occasion on expérimentera pour la première fois dans la capitale la mise en scène constructiviste-géométrique à la Meyerhold », dans « Rampa », an XI, nº 2740, 11 décembre 1926.

[9] Parue entre 1922 et 1932 et dirigée par un autre poète, Ion Vinea, l'ami de Tristan Tzara, avec lequel il avait autrefois publié la revue « Simbolul » (1912).

[10] *Teatrul Național din Iași*, dans « Rampa », an I, nº 138, 27 janvier 1916.

[11] *Teatrul Național din Iași*, dans « Rampa », an I, nº 145, 3 février 1916.

[12] *Cuvinte despre teatru*, dans « Rampa », an IV, nº 698, 15 janvier 1920.

[13] *Ibidem*.

[14] *Dama cu camelii*, dans « Rampa », an V, nº 968, 19 janvier 1921.

[15] *Note de teatru*, dans « Contimporanul », an I, nº 15, 29 octobre 1922.

[16] *Note de teatru*, dans « Contimporanul », an I, nº 11, 2 septembre 1922.

[17] *Cronica unui veac de teatru*, dans « Rampa », an VI, nº 1272, 25 janvier 1922.

[18] *Inscripții*, dans « Chemarea », an I, nº 16, 6 février 1918.

[19] *Note de teatru*, dans « Contimporanul », an I, nº 13, 1 octobre 1922.

[20] *Monna Vanna*, dans « Rampa », an IV, nº 703, 23 janvier 1920.

[21] *Maeterlinck*, dans le volume *Imagini și cărți din Franța*, Bucarest, 1922, p. 131.

[22] *Caietele unui inactual*, dans « Rampa », an V, nº 1037, 10 avril 1921.

[23] *Petre Sturza*, dans « Rampa », an IV, nº 767, 20 mai 1920.

[24] Voir la note 16. En 1922, Karl Heinz Martin avait réalisé à Bucarest *Le Pélican* et *Crime et crime* de Strindberg, *Nju* de O. Dimov, *Lysistrata* d'Aristophane. La critique avait souligné la vision expressionniste du *Pélican* (« Un intérieur délabré, sale, presque vide. Dehors il fait noir et le vent hurle en faisant claquer contre les murs les portes qui semblent ouvertes par des mains invisibles. Les rideaux s'agitent pareils à des tentures funèbres. Un fauteuil à bascule se balance sans s'arrêter. Un canapé rouge ressemble à une immense tache de sang », telle est la description du décor que nous donne ALEX. CĂLIN dans « Rampa », an VI, nº 1315, 17 mars 1922), ou bien encore l'actualisation satirique, usant d'anachronismes, de *Lysistrata* (« La ligne classique a disparu, et on n'en a conservé que certains éléments pour encadrer ce qui aurait pu nous intéresser le plus: la gaieté, le jeu, la folie (. . .). La charge est poussée encore plus loin et nous ne pouvons l'en blâmer: les Spartiates portent des sacs bleus, un esclave chante la „Marseillaise" et les flacons de Myrrhine viennent de chez Coty », — telle qu'elle apparaît dans le recueil de chroniques *Dramă și teatru* de I. M. SADOVEANU, Arad, 1926, p. 158—159). La stridence des solutions scéniques n'était cependant pas du goût de Fundoianu.

[25] Voir *Cuvinte despre teatru*, dans « Rampa », an IV, nº 698, 15 janvier 1920, et *Un program de teatru*, dans « Rampa », an IV, nº 713, 5 février 1920.

[26] Publiée sous le titre *Din Paris*, dans « Rampa », an V, nº 977, 30 janvier 1921.

[27] « Contimporanul », an I, nº 15, 29 octobre 1922.

[28] *O renaștere dramatică: Școala « Vieux Colombier »*, dans « Contimporanul », an I, nº 21, 9 décembre 1922.

[29] *Teatrul Insula*, dans « Contimporanul », an I, nº 24, 30 décembre 1922.

[30] L'ami et « professeur » d'Armand Pascal, Louis Jouvet, s'était lui-même imposé par un art « presque hiératique, se ramenant parfois presque exclusivement à l'art de la diction », écrivait P. A. Touchard, dans « Europe », avril-mai 1962, nº 396—397, p. 8.

[31] L'acteur et metteur en scène Armand Pascal avait terminé en 1920 les cours de l'Académie Stoenescu de Bucarest, comme élève de R. Bulfinsky, après quoi il est envoyé à Paris comme boursier. Les revues d'avant-garde avaient publié son scénario hommagial intitulé *Cavalcanti* (« Integral », nº 15, avril 1928) et une lettre accompagnée d'un autoportrait (« Unu », nº 13, mai 1929). Il mourut à l'âge de 28 ans, le 11 mars 1929, à l'Hôpital Laënnec et fut incinéré au Père Lachaise. Sur sa mort et sa personnalité écrivent ses amis: ILARIE VORONCA (« notre élan pour la nouveauté et l'audace des spectacles qu'il avait initiés de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

concert avec Fundoianu, 7 ans auparavant à *Insula*. Nous y avons puisé les premiers enseignements pour le pas à faire et les possibilités de compréhension qui suivront. Nous avons appris qu'il existe aussi autre chose en dehors de l'attitude répétée et fade », dans « Unu », nº 12, avril 1929), CLAUDE SERNET (« Unu », nº 30, octobre 1930) et B. FONDANE qui lui dédiera le XVe, chant (modifié, dans la forme définitive) du volume *Ulysse* (« Unu », an IV, nº 37, juillet 1931).

[32] SARINA CASSVAN, *Un avangardist român la Paris*, dans « Rampa », an XV, nº 3623, 19 février 1930.

[33] Mais ses intentions ne se réaliseront pas, et CAMIL PETRESCU lui reprochera dans sa chronique dramatique de « Flacăra », an VIII, nº 9, 6 avril 1923 : « M. Ion Marin Sadoveanu a cru que l'œuvre pouvait servir aussi à autre chose que de prétexte pour une mise en scène spectaculaire. C'est sa première erreur. La seconde fut de s'imaginer que la salle de l'Athénée pourrait se prêter à une pareille chose. Ce qu'il a réalisé est sans doute énorme. Mais nous croyons — et nous avions espéré — que M. Ion Marin Sadoveanu, que nous tenons pour un excellent connaisseur du théâtre, aurait dû ne pas commencer par un « essai », mais plutôt par attendre que le fruit mûr, depuis longtemps attendu, tombât de l'arbre (. . .). Pendant que nous nous attendions de sa part à une mise en scène avec une contribution artistique, il s'est mis à compléter Karl Heinz Martin à l'aide de panoplies, de projecteurs et d'une figuration odieuse (. . .) ».

[34] *Manifestul activist către tinerime* (Le Manifeste activiste adressé à la jeunesse) de « Contimporanul » (an III, nº 46, mai 1924), après avoir débuté avec une formule générale : « A bas l'Art qui s'est prostitué », se référait aussi au théâtre : « Le théâtre, ordonnance pour la mélancolie des marchands de conserves (. . .). La dramaturgie, bocal avec des fœtus fardés (. . .). Nous voulons le théâtre de pure émotivité, le théâtre en tant qu'existence nouvelle, débarrassé des clichés effacés de la vie bourgeoise, de l'obsession des significations et des orientations (. . .) ».

[35] SANDU ELIAD, *Vorbe de după culise*, dans « Contimporanul », an IV, nº 59, 28 mai 1925.

[36] « Unu », nº 33, février 1931.

[37] *Constatări*, dans « Punct », nº 3, 6 décembre 1924.

[38] *Accidente*, dans « Punct », nº 3,6 décembre 1924.

[39] M. H. MAXY, *Regia scenică — Decor — Costum*, dans « Integral », nº 2, 1925.

[40] *Noua stagiune a Teatrului Central*, dans « Rampa », an VIII, nº 2373, 24 septembre 1925.

[41] « *Căsătoria* » *lui Gogol la Teatrul Central*, dans « Rampa », an VIII, nº 2411, 8 novembre 1925.

[42] MIHAIL COSMA, *Accidente*, dans « Punct », nº 3, 6 décembre 1924.

[43] SANDU ELIAD, *Teatrul Teatrului*, dans « Contimporanul », an IV, nº 55—56, mars 1925.

[44] *Ibidem*.

[45] STEPHAN ROLL, *Actorul acrobat*, dans « Integral », nº 2, 1925.

[46] ALEX. CERNAT, *1924*, dans « 75 HP », 1924.

[47] Voir la note 37.

[48] Voir la note 45.

[49] I. M. DANIEL, *Teatrul*, dans « Integral », nº 1, 1 mars 1925.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

EUGÈNE YSAYE, VIOLONISTE ET COMPOSITEUR *

George Manoliu

Jusqu'à l'apparition et au perfectionnement des moyens d'enregistrement de la musique, vouloir établir la place et le rôle d'une personnalité dans l'évolution du style interprétatif fut une préoccupation assez faible pour la musicologie. L'éventuel chercheur de ce genre se trouve devant un matériel documentaire inconsistant, dans lequel une réelle appréciation de fond se heurte à une concurrence anecdotique déroutante.

Le rapport compositeur-interprète, relation de structure de l'art musical, n'a pas bénéficié de l'attention qui lui était due. L'interprétation, acte créateur, impliquant des éléments d'intelligence, de talent, de culture et de communication, n'a pas été suffisamment étudiée ni en tant qu'activité artistique d'une facture spécifique, ni en tant que l'une des deux composantes de l'entité musicale.

Essayer de définir et d'établir les proportions entre les différentes caractéristiques de la personnalité d'un interprète paraît, dans ces conditions, aller au-devant d'un échec. Nous distinguons toutefois une catégorie d'artistes qui occupent une place à part dans cette discutable question. Il s'agit de ces interprètes qui ont eu une activité de compositeurs remarquable, en contribuant soit à l'extension des possibilités techniques et expressives de l'instrument, soit à l'enrichissement du répertoire respectif. Le modèle de l'art italien à l'époque du baroque réunit les plus intéressants aspects de toute l'évolution du style interprétatif, en ce qui concerne l'art du violon: l'achèvement de l'art luthier s'allie au développement de la technique et à la création des formes musicales.

Les noms sonores des luthiers Maggini, Amati, Guarnieri, Stradivarius, Guadagnini sont indissolublement liés à ceux des créateurs de la sonate monothématique et du concert instrumental, Legrenzi, Bassani, Corelli, Vivaldi, Torelli, Tartini, compositeurs et interprètes de leurs propres œuvres. Après cette brillante étape, le répertoire s'enrichit grâce au développement des formes, dans lequel s'inscrivent les sommets atteints par Bach, Mozart, Beethoven, Brahms. Mais ces compositions devront attendre, le goût du public étant rapidement captivé par la ligne des spéculations techniques. Le concertiste acquiert les traits d'un personnage préoccupé seulement par la gloire pour laquelle il est prêt à n'importe quelle concession. Les virtuoses compositeurs et les exécutants de leurs propres œuvres n'ont que le mérite d'avoir continuellement agrandi la sphère des possibilités techniques de l'instrument, en arrivant jusqu'à un Paganini, la seule figure géniale dans ce sens. Naturellement qu'une riche contribution est aussi due aux grands violonistes comme Vieuxtemps et Wieniawsky. Leurs œuvres — dont la valeur musicale est surannée — sont encore nécessaires de nos jours à la formation de la technique instrumentale, ayant une place précise dans les programmes des écoles. Malheureusement, une série de concertistes à grand succès, comme par exemple Lipinski, Alard, Sarasate,

* Communication faite à la Session de communications scientifiques (1—3 décembre 1969) organisée par le Secteur d'histoire de la musique de l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie.

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THEÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, 1970, VII, P. 79—85.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Hubay ont poursuivi seulement les succès faciles, en imposant de la sorte comme objectif unique la virtuosité en elle-même, en pratiquant un répertoire superficiel, souvent d'un goût douteux.

C'est ainsi qu'une bonne partie de la vie musicale du XIXe siècle est dominée par la virtuosité qui parvient à estomper les traits du musicien authentique dans la structure du concertiste. Le retour aux qualités d'interprète dans les manifestations du soliste sera soutenu par la réaction contre la virtuosité. En tête des personnalités authentiques, capables de pénétrer les œuvres profondes, se situe le violoniste Joseph Joachim. Créateur du *Concerto* de Brahms, inégalable interprète de celui de Beethoven, ainsi que des sonates pour violon seul de Bach, fondateur d'un quatuor à cordes, Joachim redonne à l'interprète le prestige du véritable art. Mais, naturellement, le concertiste représentant exclusif de la virtuosité pure n'a pas complètement disparu et continue à enthousiasmer les goûts médiocres.

En France, le sobre niveau de l'interprétation est établi par Habeneck et continue grâce à des violonistes et pédagogues comme Massart, Marsick ou Capet.

Dans cette atmosphère de la vie musicale de la seconde moitié du XIXe siècle — qui n'a pas encore exclu l'une des deux conceptions concernant le rôle de l'interprète — un grand artiste apparaît, c'est Eugène Ysaye. Il représente une brillante synthèse de ces conceptions, en marquant une nouvelle étape dans l'évolution du style de l'art du violon. Il est suffisant de relever le fait que son art a constitué un modèle achevé pour les trois grands concertistes du début de notre siècle: Kreisler, Thibaud, Enesco, pour nous rendre compte de la personnalité d'Ysaye. Mais c'est en suivant schématiquement les étapes principales de sa carrière de concertiste et en présentant certains aspects de sa création de compositeur que nous pouvons définir son attitude esthétique.

L'ACTIVITÉ D'INTERPRÈTE

Dans une rue tranquille de Liège, il y a environ une centaine d'années, un passant est frappé par la qualité du son d'un violon qui s'échappait d'une fenêtre ouverte. On exécutait un *concerto* de Vieuxtemps: le quatrième. Le violoniste était un jeune garçon de 15 ans et s'appelait Eugène Ysaye. Le passant, c'était Henri Vieuxtemps. Le jeune garçon étudiait seul, car à la suite d'un conflit avec son professeur, il avait été renvoyé du Conservatoire. Vieuxtemps l'aida à reprendre ses études qu'Ysaye acheva à 16 ans, en 1874, avec la « Médaille d'or ».

Après une année d'intense travail avec Henryk Wieniawsky — le célèbre violoniste polonais, ancien élève de Massart — Ysaye va à Paris où il étudie pendant quatre ans sous la direction de Vieuxtemps. Par conséquent sa carrière débute sous le signe de la virtuosité, ayant comme appui un fond de qualités innées exceptionnelles. Tout particulièrement son timbre donnera à l'expression une communicativité et une chaleur rarement rencontrées. Grâce à certains engagements, le jeune Ysaye a l'occasion de faire quelques rencontres de très bon augure pour la formation de son goût artistique. A Berlin, pendant trois ans, il est l'heureux hôte d'un groupe d'amis composé par Joachim, Clara Schumann, Heller, Anton Rubinstein. Les tournées faites en Scandinavie et en Russie, avec le pianiste Rubinstein, sont le témoignage de la qualité de son répertoire ainsi que de l'entente de ce duo.

Mais ces aspirations vers le beau, vers la proportion et la finesse le poussent en permanence vers un milieu propice. Ysaye rentre donc à Paris où il est reçu parmi les disciples du séraphique César Franck: Vincent d'Indy, Ernest Chausson, Guy Ropartz, Albéric Magnard, Charles Bordes. Il se lie d'amitié avec Saint-Saëns, avec Debussy ainsi qu'avec Fauré.

Il est admiré dans les cercles artistiques, dans l'atelier de Rodin, aux soirées de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Mallarmé. Ses amis et protecteurs sont Romain Rolland, Catulle Mendès, Albert Samain, Pierre Louys; les peintres Renoir, Carrière, Manet ou les grands acteurs Mounet-Sully, Sarah Bernhardt, Coquelin, Réjane. Il se peut que nous ayons un peu trop insisté en citant tous ses noms, mais ils nous rappellent une époque de grande poésie, où Ysaye trouva l'ambiance stimulante à sa fantaisie, à ses aspirations. César Franck, invité à son mariage, lui apporta comme cadeau le manuscrit de la *Sonate en la majeur*. L'interprétation d'Ysaye fut considérée comme une création unique. Une autre œuvre qui lui est dédiée, *Le Poème* de Chausson, trouvera en lui son interprète idéal.

Dans l'exécution de ces deux morceaux, Ysaye réalisait des moments de grande poésie, de méditation, par une grande maîtrise d'expression, ainsi que par l'intensité avec laquelle il vivait sur la scène, ce qui est tellement émouvant et si rarement rencontré parmi les virtuoses. Un immense respect pour le monumental *Concerto* de Beethoven le faisait en permanence douter quant à la manière de laquelle il devait «essayer» de l'interpréter. Dans ses notes, il s'avoue confondu par l'interprétation de Joachim qu'il considère comme un acte créateur qui ne permet plus aucune autre interprétation. Dans ces mêmes notes, on peut remarquer le soin qu'il prend d'éviter que ce chef-d'œuvre ne subisse aucun épaississement de l'expression, aucun faux brillant qui puisse troubler la sérénité de la phrase.

Le pianiste Jacques Dalcroze qui a accompagné Ysaye dans différentes tournées note l'exigence d'Ysaye en ce qui concerne le tempérament, la concordance des idées et l'accord du duo. Le dosage des nuances, l'équilibre des accents étaient pour lui une constante préoccupation, il avait toujours peur des exagérations interprétatives et des écarts par rapport aux intentions de l'auteur. Des détails de grande subtilité donnent vie au discours musical: « Nous devons jouer en mesure... sans mesure » disait-il, en donnant ainsi une définition spirituelle au terme agogique. « On ne doit jamais exagérer les mouvements. On ne doit pas confondre la virtuosité avec la vitesse d'exécution. » Voici aussi dans ce conseil la conception du grand artiste concernant la virtuosité: perfection et brillant, sans désir d'éblouir par l'acrobatie.

Sur la médaille consacrée à Ysaye on a gravé la phrase suivante que le grand artiste avait une fois notée: « Ne rien faire qui n'ait pour buts l'émotion, la poésie, le cœur. »

Nous trouverons maintes autres réflexions sur le phrasé, sur la manière de considérer un morceau dans son ensemble, tout en lui gardant sa tension émotionnelle, dans un cadre logique — dans l'interprétation et les leçons de Georges Enesco. D'ailleurs ceux qui ont écouté Ysaye ont souvent rapproché ces deux grands artistes. Dans un cycle de conférences tenues à la radio, « Les grands violonistes du XXe siècle », nous avons mis Georges Enesco aux côtés de Fritz Kreisler et de Jacques Thibaud, les tenant tous les trois pour les représentants de la sensibilité et du génie de leur peuple.

Robert Soëtens, élève d'Ysaye, ne fut pas d'accord avec ce groupement — qui, au fait, n'avait pas été conçu par moi comme une comparaison, car je déteste les classifications —, en soutenant qu'Enesco devait être placé au même niveau que le grand Ysaye. Les deux, grâce à une géniale conception interprétative et à d'extraordinaires possibilités de pénétration des secrets de l'instrument, ont ouvert de nouveaux horizons au style d'interprétation.

Avant de passer à la création de compositeur d'Ysaye, nous soulignerons seulement deux aspects plus importants de son activité interprétative. Le couple Ysaye-Pugno fut connu dans le monde entier par leurs idéales interprétations de presque toutes les sonates pour violon et piano de la musique de chambre.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ysaye s'affirme aussi comme chef d'orchestre; en 1895 il fonde à Bruxelles une société symphonique qui porte son nom. Les plus illustres solistes du monde lui prêtent leur concours. Entre 1916 et 1922 il réside en Amérique, où il occupe le poste de chef d'orchestre de l'Orchestre Symphonique de Cincinatti, poste qu'il met à profit pour faire connaître au public américain un immense répertoire comprenant les œuvres des compositeurs français, belges et une partie de celles des compositeurs russes de ses amis: Korsakov, Glazunov, Skriabine. Après 1922 il se retire en Belgique en restreignant son activité d'interprète à cause de l'état de sa santé. Par contre, c'est de cette époque que datent d'importantes œuvres.

Il meurt le 12 mai 1931.

L'ACTIVITÉ DE COMPOSITEUR

Ysaye commence à écrire à l'âge de 14 ans. A 26 ans, il en est à son sixième concerto pour violon. Un vif esprit critique le pousse à détruire les manuscrits de cette période, qu'il considère sans valeur, pastiches de Vieuxtemps et de Wieniawsky. Dix ans plus tard, il reprend le fil de ses compositions, en concevant une nouvelle forme, celle du *poème*. C'est de lors que datent *Le Poème élégiaque* et *Chanson d'hiver*, morceaux d'une grande sensibilité et originalité mélodique.

Mais la période la plus riche commence en 1924 lorsqu'il rentre définitivement dans son pays. C'est durant celle-ci qu'il compose « *Six sonates* » *pour violon seul*, *La Fantaisie*, *Poème nocturne*, *Harmonies du soir*, *40 Préludes*, un *Trio*, un *Quintette*, et un opéra, ainsi que d'intéressantes adaptations pour violon d'après les préclassiques — Locatelli, Pasquali, Nardini, Bach, Haendel — et les cadences du *Concerto en sol* de Mozart. Les *Six sonates pour violon seul* répondent à une idée qui le poursuivit pendant de nombreuses années: les plus hauts sommets de la musique de Bach, Mozart et Beethoven ont considérablement enrichi le répertoire du violon, sans toutefois élargir ses perspectives techniques. En échange, les contributions techniques des violonistes compositeurs, dues à leurs ouvrages de grande virtuosité, n'ont pas trop aidé à rehausser le niveau musical du répertoire. Par conséquent, survint la nécessité de composer des œuvres tenant compte de ces deux objectifs: « pour et par le violon » — pour le violon, mais par le violon, vers la musique. Voici donc, aussi sur le plan de l'activité de compositeur, la personnalité du grand artiste qui conçoit et crée la synthèse entre les attributs de la virtuosité et la profondeur de la pensée musicale. Une autre idée lui suggère l'organisation de la composition: chaque sonate sera dédiée à un virtuose-musicien renommé et reflétera, autant que possible, les aspects caractéristiques de la manière et de l'interprétation de chaque artiste. Ce n'est pas une fantaisie ou une originalité recherchée, mais la conséquence de la première idée. Allier la virtuosité à l'essence de la musique, exprimée dans une forme idéale, suggérait (alors, comme aujourd'hui) seulement le nom de quelques célèbres concertistes.

Après un récital donné par Szigeti, Eugène Ysaye avouait à son fils Antoine Ysaye: « J'ai trouvé chez Szigeti cette qualité, rare de nos jours, d'être en même temps virtuose et musicien. On devine en lui l'artiste conscient de sa mission d'interprète et le violoniste, qui, domptant les difficultés, met la technique au service de l'expression ». Ce récital, pendant lequel Szigeti avait passé, avec une grande souplesse, d'une fugue de Bach à la poésie d'une pièce romantique ou aux aspérités des œuvres modernes, renforça sa conviction qu'il est obligé de mettre à l'œuvre l'idée que depuis longtemps il avait affectionnée. En une seule nuit il esquissa le plan et la structure des six morceaux.

La première sonate est dédiée à Szigeti. La seconde à Jacques Thibaud. Le violo-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

niste représentatif de l'école française a apporté à l'esthétique de l'art moderne du violon une grande souplesse du son, une expression sereine, câline, qu'Enesco considérait unique parmi les solistes de ce temps. C'est dans la grâce et la nonchalance de cette expression que paraît être baignée la seconde partie *Malinconia* (Poco lento — con sordino) de la sonate. La première partie comprend une fantaisie, issue de la grande virtuosité d'Ysaye. Intitulé *Obsession*, ce morceau saisit, avec une particulière habileté de l'écriture, des alternances entre des fragments de la *Partite en mi majeur* de Bach et des passages qui libèrent le violoniste de cette obsession. De ce conflit naît une autre obsession, celle du chant liturgique *Dies irae*, sur lequel reposera l'inspiration de toute la sonate.

La troisième sonate, *La Ballade*, est dédiée à Georges Enesco. Les *Souvenirs* de Georges Enesco, ainsi que les *Notes* d'Ysaye soulignent l'admiration réciproque des deux grands artistes. Ainsi qu'affirmait Soëtens, leur vigoureuse personnalité, leur extraordinaire connaissance de toutes les possibilités techniques et expressives de l'instrument, ont rapproché les deux artistes par leurs interprétations des grandes œuvres du répertoire du violon. La sonate-ballade a un caractère nettement rhapsodique, en évoquant dans la première partie la poésie et la nostalgie de l'expression du violoniste roumain, et dans les deux autres parties par de forts accents rythmiques; le nerf énescien. Ysaye disait : « Je me suis laissé aller à la fantaisie. Le souvenir de mon amitié et de mon admiration pour Georges Enesco, ainsi que les inoubliables séances musicales que nous avons soutenues ensemble au Peleş, ont fait le reste ». C'est la sonate qu'on préfère le plus ; elle en est à son 12e enregistrement, et est interprétée par les plus grands violonistes d'hier et d'aujourd'hui.

Fritz Kreisler se place au début de notre siècle parmi les virtuoses qui établissent une nouvelle esthétique. Son art est caractérisé par une expression exubérante qui s'inscrit dans un parfait équilibre technique. Ses compositions sont des bijoux ciselés par le même art subtil. La proportion et l'équilibre des morceaux de Kreisler illustrent sa manière ainsi que sa conception en ce qui concerne l'interprétation. La IVe sonate sera, quant à sa forme, la plus classique. Nous y trouverons des passages empreints d'une grande noblesse, en alternance avec d'autres d'une étincelante virtuosité, rappelant les « transcriptions » d'après des manuscrits classiques signés par Kreisler.

La Ve sonate est dédiée à Mathieu Crickboom, ancien élève d'Ysaye au Conservatoire de Bruxelles, puis son assistant et second violon dans le quatuor Ysaye. Il fut plus tard professeur au Conservatoire, où il enseigna pendant plus de trente ans. La partie la plus impressionnante de cette sonate reste *L'Aurore*, un pastel unique, une réussite peu commune. Le tableau que cette partie suggère est réalisé par les plus subtils procédés de raffinement sonore, par les plus impressionnants effets de timbre. C'est ici qu'on peut vérifier l'influence qu'exerça l'art de Debussy, sans que ceci diminue l'originalité d'Ysaye. De même un tableau d'une grande force suggestive nous offre la VIe sonate, qui est en fait un *Caprice espagnol*, ayant tous les éléments de couleur et de rythme. La puissante impression qui s'en dégage évoque une fête espagnole, avec ses danses caractéristiques et une atmosphère de faste et de rythme frénétique. L'œuvre fut dédiée à Manuel Quiroga, brillant violoniste, dont la carrière a été interrompue par une mort prématurée. C'est à la mémoire de cet artiste espagnol qu'Ysaye compose la VIe sonate qui clôt le cycle.

Les *Six sonates* s'inscrivent sous l'opus 27. A chaque page, à chaque mouvement, l'auteur diversifie au maximum les procédés d'exécution par des combinaisons de problèmes techniques jamais rencontrées jusqu'alors. Très fréquemment apparais-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sent les séquences harmoniques modulantes, ascendantes et descendantes, où les doubles cordes et les chromatismes se combinent de manière variée. Certains tableaux, à sonorités irisées, de coloris pâle, utilisent le quart de ton. L'art polyphonique et le goût sûr de l'invention mélodique assurent aussi le niveau musical de ces authentiques bijoux. « Depuis Paganini, personne n'a apporté une telle contribution au répertoire du violon — disait Oistrah, lors de l'enregistrement de son premier disque hommagial *Échos du souvenir*. Elle enrichit les possibilités techniques et polyphoniques de l'instrument. On ne pourra jamais assez souligner l'apport d'Ysaye au patrimoine universel de la musique. »

Avec cette appréciation du grand violoniste, chef et représentant de l'école soviétique du violon, nous passons, en fait, à un autre chapitre de cette brève étude de la personnalité d'Ysaye.

LA PÉRENNITÉ DE L'ŒUVRE D'YSAYE

Il est rare que le culte de la mémoire d'un grand artiste connaisse une préoccupation constante et efficace due à la capacité du sentiment de reconnaissance provoquée par la valeur de l'héritage artistique respectif. L'école belge qui a connu un grand éclat au siècle dernier, à l'apparition d'Ysaye a l'occasion d'une puissante affirmation du génie belge. S'élevant sur un fond de tradition musicale où s'inscrivent les noms de César Franck et de Guillaume Lekeu, la personnalité d'Ysaye continue la lignée Bériot-Vieuxtemps, apportant à l'art du violon de nouvelles valeurs musicales et une grande diversité de procédés inédits. La vie musicale belge a eu, grâce à Ysaye, une riche activité en récitals et concerts symphoniques. Les plus grands artistes du monde ont été attirés par ce pays, où l'enthousiasme inépuisable du musicien Ysaye a assuré à la vie musicale belge un rythme et un haut niveau artistique. Après la disparition de cette figure romantique, nimbée d'une merveilleuse activité patriotique, la Belgique a su garder vivant le sentiment de reconnaissance qui animera toujours la perpétuation de la mémoire d'Ysaye.

En 1937, la reine Elisabeth a institué le concours international Eugène Ysaye. Cette compétition extrêmement difficile offre aux jeunes artistes la possibilité d'une haute affirmation. Lors du premier concours, le titre de lauréat a été conféré à une brillante série de virtuoses : Oistrah, Odnopossov, Goldstein, Gilels, Kozoloupova, Fichtengolz, Lola Bobescu, Brengola, Makanovitzky, Virovay, Reyes et Champeil. Tous occupent aujourd'hui d'importantes situations, soit comme virtuoses, soit comme professeurs.

A peu près chaque année, ont eu lieu des manifestations artistiques commémoratives. En 1958, à l'occasion du centenaire de la naissance du grand artiste, on a organisé des festivals Ysaye à Liège et à Spa ; une représentation de gala officielle aux Concerts Lamoureux, à Paris ; le Concert Rosand, à New York ; des concerts à Moscou, Los Angeles, Sydney, Tokyo ; des émissions hommagiales aux postes de la radio belge, anglaise, polonaise et suisse. En 1961, est constituée la Fondation « Eugène Ysaye », qui soutient l'une des plus splendides activités de diffusion de l'œuvre d'un illustre artiste disparu. Le comité d'honneur de cette Fondation est présidé par Oistrah et compte parmi ses membres des noms de prestige international comme, par exemple, Menuhin, Francescatti, Stern, Szigeti, Szeryng, Kogan, Fournier et d'autres.

L'animateur passionné, compétent et infatigable de cette Fondation est le président Antoine Ysaye, fils du grand artiste.

En 1967, dans le but de perpétuer la mémoire d'Eugène Ysaye et en signe de reconnaissance envers ceux qui ont contri-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

bué à la diffusion de son œuvre, on crée la « Médaille Eugène Ysaye ».

Lola Bobescu, violoniste, a reçu cette médaille comme lauréate du premier Concours Ysaye. Lola Bobescu occupe le poste de professeur qu'occupa jadis le grand Ysaye au Conservatoire de Liège.

Le violoniste Ion Voicu a lui aussi reçu cette distinction pour ses nombreuses exécutions de la troisième *Sonate* et pour l'enregistrement de la sixième.

Celui qui signe cette étude, ancien élève du professeur Nestor Lejeune, de la Schola Cantorum de Paris — l'un des disciples d'Eugène Ysaye — a été élu membre d'honneur et délégué à représenter la Fondation en Roumanie; pour son activité déployée dans la diffusion de l'œuvre d'Ysaye il a reçu la « Médaille ».

Au mois de mai 1969, a eu lieu au Conservatoire « Ciprian Porumbescu » l'audition intégrale des *Six sonates pour violon seul*, dans l'interprétation d'éminents étudiants des classes dirigées par Ştefan Gheorghiu (maître de conférences) et le professeur George Manoliu. Au mois de décembre 1969, nous avons présenté cette étude au cours de la session de communications scientifiques organisée par le secteur d'Histoire de la musique de l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie. L'illustration musicale a été soutenue par le violoniste Octavian Raţiu, assistant universitaire, qui a interprété les *Sonates II* et *III* d'Eugène Ysaye.

Toutes ces données qui paraissent détachées d'une étude analytique sont justifiables par l'importance qu'elles prennent dans l'action de mise en valeur d'un héritage artistique. Elles consignent des moments concernant l'art et témoignent de l'étendue et de l'influence d'une création.

Dans sa précieuse présentation *Historique des Six Sonates pour violon seul op. 27*, Antoine Ysaye ajoute un résumé chronologique des événements importants de la vie et de la carrière du maître. Les étapes portent des titres suggestifs: *La Terre ancestrale*, *La Voie des maîtres*, *Le Chemin de la gloire*, *L'Apostolat*, *La Montée au Capitole*, *L'Adieu de la chanterelle*, *Hosannah* et *Suite... sans fin*.

Cette suite sans fin, la pérennité de l'œuvre d'Ysaye au-delà du temps, nous est suggérée par les paroles d'Oistrah enregistrées sur le disque *Echos du souvenir*: « Sa gloire ne se ternira jamais ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

VICTOR ILIU
(IN MEMORIAM)

Olteea Vasilescu

Victor Iliu (1912—1968) a été l'un des premiers intellectuels roumains qui se sont formés à la pratique du septième art au moment de la véritable « renaissance » qui a marqué notre cinématographie nationale il y a plus d'un quart de siècle, après la Libération. Faisant ses premières armes dans la critique cinématographique, il devient, vers les années '50, un disciple d'Eisenstein et de Youtkevitch, et se transforme en un cinéaste passionné, conscient des perspectives qui s'ouvraient au nouveau cinématographe roumain, mais aussi des difficultés que celui-ci devait surmonter.

Il débuta par des courts métrages, le documentaire *1848*, réalisé en collaboration avec Jean Mihail et la remarquable « Lettre de Ion Marin à la Scînteia », « une monographie-manifeste des premières coopératives agricoles » [1]. Abordant ensuite le film de fiction de long métrage, Victor Iliu a continué à accorder, dans les films *În sat la noi* (Dans notre village) (1951) et *Mitrea Cocor* (1952), la même attention aux problèmes majeurs de la Roumanie d'après-guerre, qui se rattachaient aux transformations socialistes des villages. Ces premiers films permettaient déjà d'entrevoir les qualités du jeune cinéaste, son talent d'évocation lyrique, de présentation nuancée de la poésie des lieux et des paysages. Mais, dans leur ensemble, ces premières œuvres ne manquaient pas d'imperfections, qui n'étaient pas seulement celles d'un artiste en formation, mais aussi celles de toute notre cinématographie, qui se trouvait dans une étape de tâtonnements.

O scrisoare pierdută (Une lettre perdue) (1953), réalisé par Victor Iliu en collaboration avec le metteur en scène de théâtre Sică Alexandrescu, constituait surtout un acte de culture nécessaire, par l'enregistrement, presque documentaire, d'un des meilleurs spectacles du Théâtre National de Bucarest avec la célèbre comédie de Caragiale.

Par rapport à cette période de formation, *Moara cu noroc* (Le Moulin qui porte bonheur) (1956), qui transposait à l'écran la nouvelle de Ioan Slavici, représente un saut qualitatif de grande ampleur dans la création de Victor Iliu. Cette œuvre, qui marquait sa maturation comme réalisateur de film, a constitué, en même temps, un moment remarquable dans l'évolution du cinéma roumain. La perspective historique que nous confèrent les quinze années écoulées depuis la première nous permet aujourd'hui d'apprécier à juste titre les mérites de ce film, dans lequel la maîtrise se fait sentir dès les premières séquences.

Convaincu du fait que les plus remarquables créations cinématographiques de tous les réalisateurs « ont été circonscrites par la manière spécifique de vivre et de penser de leurs peuples » [2], le cinéaste a trouvé dans les ballades populaires roumaines une source vivante et riche d'inspiration, dans laquelle il a puisé des suggestions pour la structure rythmique des phrases de montage [3]. Dans « Le Moulin qui porte bonheur » l'enchaînement des événements s'accomplit d'une manière naturelle et logique, avec la science de la gradation dramatique et de la caractérisation typologique dans l'évolution pleine d'expressivité du personnage principal, l'aubergiste Ghiță, qui sera anéanti par la passion dévastatrice de l'enrichissement à n'importe quel prix.

Victor Iliu a organisé d'une manière rigoureuse la synthèse audio-visuelle (image Ovidiu Gologan, musique Paul Constantinescu), en imprimant à l'ensemble un

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, 1970, VII, P. 87—88.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

style propre, à résonances nationales spécifiques. Ce film constitue « la première expression représentative sur l'écran, de l'épopée roumaine »[4]. La critique a été unanime à reconnaître les remarquables qualités de l'image du film « Le Moulin qui porte bonheur », élément qui apporte une contribution essentielle à la réalisation d'une atmosphère dense, chargée de tension, par l'exploration raffinée des multiples ressources de la lumière et des décors naturels.

Dans cette œuvre d'Iliu, l'homme et la nature constituent un binôme, dont les termes feront sentir leur présence avec une intensité accrue, comme un leitmotiv, dans *Comoara de la Vadu Vechi* (Le Trésor de Vadu Vechi) (1963). L'action du film « Le Moulin qui porte bonheur » se déroulait vers le milieu du siècle passé. Les événements narrés dans la dernière œuvre portée à l'écran par Victor Iliu, — la nouvelle *La răzeşi* (Chez les alleutiers), de l'écrivain V. Em. Galan, — sont beaucoup plus récents. Ils constituent, dans leurs grandes lignes mais sur d'autres coordonnées, une reprise des thèmes déjà abordés dans *Mitrea Cocor*, à savoir les changements révolutionnaires qui avaient eu lieu dans le village roumain pendant la période d'après-guerre. Pourtant, un rapprochement s'impose entre « Le Moulin qui porte bonheur » et « Le Trésor de Vadu Vechi », sur le plan des modalités d'écriture filmique, car ces œuvres portent toutes les deux la marque du style et de la personnalité du réalisateur.

Dans « Le Trésor de Vadu Vechi » les données caractéristiques des héros se fondent dans les images, d'une haute plasticité, de la réalité environnante. L'homme, la terre (la séquence de la lutte de Prisac, ancien riche paysan, contre le champ épuisé par la sécheresse, constitue une page d'anthologie), le ciel, le cheval blanc, les arbres défeuillés, acquièrent ici des dimensions et des valeurs symboliques. Si « Le Moulin qui porte bonheur » est resté son œuvre la plus concentrée et la plus unitaire, une création d'une rigueur presque classique, « Le Trésor de Vadu Vechi », qui a clos la carrière cinématographique de Victor Iliu, est le film qui, — en dépit de quelques imperfections évidentes, — a constitué pour son œuvre le moment des options définitives.

Une impitoyable maladie n'a pas laissé au réalisateur le répit nécessaire pour nous donner la mesure entière de son généreux et original talent. La fin est arrivée avant qu'il ait pu transposer à l'écran le meilleur de ses idées artistiques. Pourtant, cet artiste passionné par les beautés de la nature humaine et terrestre a inscrit définitivement son nom dans l'histoire de notre cinématographie nationale, en premier lieu comme l'auteur du « Moulin qui porte bonheur », et ensuite par le fait que, cinéaste de vocation, intellectuel d'élite, connaisseur de l'art dans le vrai sens du mot, Victor Iliu a su être aussi un conseiller avisé des jeunes talents, un animateur représentatif de la vie cinématographique.

C'est pourquoi le plus beau des hommages posthumes que l'on ait pu lui apporter a été constitué sans doute par les mots que son ancien assistant, Lucian Pintilie, a inscrit en tête du prégénérique de sa dernière réalisation cinématographique, *Reconstituirea* (La Reconstitution) « ce film a été dédié à la mémoire de Victor Iliu ».

Notes

[1] Florian Potra, *Experienţă şi speranţă*, Bucarest, 1968, p. 228.

[2] Victor Iliu, *Filmul şi balada*, dans *A şaptea artă*, vol. I, Bucarest, 1966, p. 438.

[3] « Il me semble très intéressant de suivre, par exemple, les correspondances du rythme compositionnel de nos ballades avec un certain rythme cinématographique qui pourrait nous devenir propre. Dans nos ballades il existe une interdépendance tellement étroite entre la forme et le contenu, qu'elles offrent, avec une précision et une force de suggestion étonnantes, de vraies « phrases de montage », avec leurs images et leur rythme » ; *ibidem*.

[4] Valerian Sava, *Victor Iliu*, dans « Cinema », n° 10, octobre 1968, p. 37.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CHRONIQUE DE L'ANNÉE THÉÂTRALE

C H R O N I Q U E

Ce qui caractérise l'activité théâtrale en 1969 c'est d'abord une véritable effervescence de la mise en scène, un refus de l'uniformité et de la routine, une quête de formules nouvelles, un désir de participer à la grande expérience du théâtre moderne. C'est donc devant un horizon ouvert de tous côtés que tendent à se placer les jeunes metteurs en scène. Cependant, ce qui frappe dès le premier abord chez les auteurs de théâtre c'est, au contraire, une sorte de concentration, de repliement, de recherche en profondeur, dans l'effort de creuser surtout le terrain historique et psychologique autochtone. La dramaturgie roumaine s'en trouve affermie dans sa spécificité et s'avère indiscutablement mûrie, tant en ce qui concerne la complexité des thèmes abordés que la qualité littéraire. D'un autre côté, du point de vue, pour ainsi dire, géographique, on peut parler d'une « décentralisation » du théâtre et d'un assaut de la province, qui prend souvent sa revanche sur la capitale et lui impose des spectacles d'un grand intérêt. D'ailleurs, de fréquents échanges entre les troupes théâtrales de Bucarest et celles des autres grandes — et petites — villes de Roumanie ont permis au public de connaître et de juger plusieurs modalités scéniques, parfois d'un jet plus hardi en province. En même temps, la présence, sur nos scènes, de nombreuses troupes étrangères n'a pas peu contribué à enrichir et à nuancer aussi bien l'expérience du metteur en scène et de l'acteur, que le goût du spectateur. D'autre part, les ensembles roumains qui sont partis en tournée à l'étranger ont été partout fort favorablement accueillis, par le public et par les spécialistes. Enfin, les festivals, nationaux ou internationaux, qui se sont déroulés chez nous ou auxquels nous avons participé, ont donné lieu à de fort utiles confrontations et comparaisons, ainsi qu'à d'intéressants débats théoriques sur le théâtre contemporain, ses impasses et ses perspectives.

Un examen plus détaillé de cette « vue générale » nous révèle un répertoire riche en premières. Parmi les auteurs roumains dont les pièces ont affronté cette année l'exigence du public citons Ion Băieşu, Marin Sorescu, Alexandru Popescu, Paul Anghel, Ion Omescu, Ilie Păunescu et d'autres. Parmi les auteurs étrangers dont certaines pièces ont été jouées en Roumanie pour la première fois, il faut citer Albert Camus (*Caligula*, *Le Malentendu*), Arnold Wesker (*Les Saisons*), J. P. Sartre (*Les Mouches*), etc. Les œuvres dramatiques roumaines accusent une évidente prédilection pour les sujets inspirés de l'histoire nationale, mais situés dans la sphère de réflexions et de dilemmes propres à la pensée moderne. Viennent ensuite les pièces qui envisagent l'homme et son destin dans la perspective de l'actualité, les rapports entre l'individu et la société, entre la conscience et les données du monde contemporain. Quant aux traductions, la préférence va, dans une certaine mesure, aux auteurs du XXe siècle.

La série des tournées entreprises par des troupes théâtrales roumaines à l'étranger a été ouverte, en janvier, par le Théâtre « Ion Creangă » de Bucarest qui,

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, 1970, VII, P. 89—101.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

répondant à l'invitation du Théâtre de Drame de Skoplje, a présenté en Yougoslavie le spectacle de facture populaire *Năzdrăvăniile lui Păcală* (Les Facéties de Păcală, héros de plusieurs contes, sorte de Till Eulenspiegel autochtone), dans la mise en scène de Barbu Dumitrescu. En février, Le Théâtre de Comédie de Bucarest s'est rendu en Israël avec les spectacles: *Şeful sectorului suflete* (Le Chef du secteur des âmes) par Alexandru Mirodan (metteur en scène — Moni Ghelerter) et *Les Rhinocéros* de Ionesco (metteur en scène — Lucian Giurchescu). A partir du mois de mars, pendant 50 jours, le Théâtre de marionnettes « Ţăndărică » a voyagé à travers cinq pays de l'Asie (l'Inde, la Birmanie, le Pakistan, l'Iran et la Syrie) avec la pièce *Le petit tigre Pierre*, par H. Janusewska et H. Jurkowski, mise en scène par Ştefan Lenkiş, et avec le spectacle de variétés *Cabaretissimo*, mis en scène par Margareta Niculescu. Au cours du mois d'avril, à l'occasion de la Rencontre Internationale des Théâtres Stables, le théâtre bucarestois « Lucia Sturdza Bulandra » a représenté à Florence, sur la scène du Théâtre « Dalla Pergola », la pièce de Büchner *Danton* (metteur en scène — Liviu Ciulei), suivi de près par le Théâtre National de Cluj avec *Caligula* par Camus (metteur en scène — Vlad Mugur). Toujours en avril, à Nancy, le Théâtre « Nottara » jouait l'*Escurial* de Ghelderode, mis en scène par Dinu Cernescu, tandis que le Théâtre « Le Grenier » des étudiants bucarestois y présentait le montage collectif *La dernière leçon*, mélange de pantomime et de living-theatre, d'après la pièce *Adio, Julieta, adio !* (Adieu, Juliette, adieu!) de Ion Coja (metteur en scène — Petrică Ionescu). Entre le 27 avril et le 2 mai, le Théâtre National de Cluj participait à la « semaine roumaine » organisée par la municipalité de Prato (Toscane) avec les spectacles: *Iphigénie en Aulide* d'Euripide, *Caligula* de Camus et trois pièces en un acte par des auteurs roumains. En mai, à Paris, au Théâtre des Nations, la comédie du grand écrivain roumain I. L. Caragiale *D'ale carnavalului* (Scènes de carnaval), dans la si belle mise en scène de Lucian Pintilie, a remporté un grand succès. Le même mois, à Helsinki, le Théâtre de Comédie de Bucarest a participé au Festival du printemps avec les pièces « Le Chef du secteur des âmes » de Mirodan et *Tueur sans gages* de Ionesco (metteur en scène — Lucian Giurchescu). En juin, le Petit Théâtre de Bucarest est parti en tournée à Moscou et Leningrad, en y représentant *Le Gardien* de Harold Pinter (mise en scène d'Ivan Helmer), *Jocul ielelor* (La Danse des fées) de Camil Petrescu (mise en scène de Crin Teodorescu), ainsi que le spectacle intitulé « Pièces et auteurs » (fragments extraits de plusieurs œuvres dramatiques, dans la mise en scène de Valeriu Moisescu). A la fin d'août et au début de septembre, le Théâtre National de Jassy a présenté à Weimar et à Berlin trois spectacles: *Săgetătorul* (L'Archer) par Ion Omescu (mise en scène — Sorana Coroamă), *Opinia publică* (L'Opinion publique) par Baranga (mise en scène — Crin Teodorescu) et *La Vie de Galileo Galilei* par Brecht (mise en scène — Fritz Benewitz, du Théâtre National de Weimar). Du 3 au 9 octobre, a eu lieu à Zagreb le Festival International des Théâtres de marionnettes. Les théâtres de Cluj et de Timişoara y ont pris part. Des 24 prix du Festival, 10 ont été décernés à la Roumanie, la plupart pour le spectacle du Théâtre de Timişoara *O fetiţă caută un cîntec* (Une petite fille cherche une chanson) par Alecu Popovici (metteur en scène — Florica Teodoru). Toujours en octobre, le Théâtre National de Craiova a joué à Plovdiv et Sofia (Bulgarie) *L'Aubergiste* de Goldoni, dans la mise en scène de Valeriu Moisescu, *Le Roi Lear* dans la mise en scène de Gheorghe Jora et la pièce historique d'Alexandru Voitin *Procesul Horia* (Le Procès Horia). Enfin, au début de décembre, le Théâtre National de Bucarest

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a présenté à Bratislava et à Prague, au Théâtre « Tyl », deux spectacles: la pièce d'Anouilh *Becket* et la comédie-vaudeville d'un de nos classiques du XIXe siècle, Vasile Alecsandri, revue par Tudor Mușatescu, *Coana Chiriţa* (mise en scène — Horea Popescu).

Certains des metteurs en scène roumains ont été invités à monter des spectacles à l'étranger. Ainsi, le 5 février a eu lieu à Düsseldorf la première de *Richard II*, dans la mise en scène de Liviu Ciulei. Quant à Sorana Coroamă, elle a bénéficié d'une double première, à Jena (le 11 avril) et au Théâtre de Weimar (le 13 avril) avec la pièce roumaine *Nu sînt turnul Eiffel* (Je ne suis pas la tour Eiffel) par Ecaterina Oproiu. En août, à Haïfa, a eu lieu la première de *O scrisoare pierdută* (Une lettre perdue) par Caragiale, mise en scène par David Esrig. Et, en automne, tandis que Radu Penciulescu montait à Paris, au Théâtre « Le Lucernaire », la pièce de Marin Sorescu *Iona* (interprétée par Roland Husson), le très jeune metteur en scène Andrei Șerban était invité à New York pour y travailler au théâtre « Café la Mama ».

Cependant, des compagnies théâtrales étrangères de Vienne (le Burgtheater), de Kansas (le Théâtre de l'Université), de Skoplje (le Théâtre de Drame), du Cuba (« El Teatro Nacional de Guiñol »), de Wroclaw (le Théâtre de pantomime), de Moscou (le Malyi Teatr), de Plovdiv, de Weimar ont entrepris des tournées en Roumanie.

✧

De nombreuses manifestations théâtrales d'envergure, festivals et débats, nationaux ou internationaux, ont marqué l'été 1969. Dès le mois de mai avait eu lieu à Timișoara la session scientifique intitulée « Le théâtre et la culture » (Mihai Florea, membre du secteur de théâtre de l'Institut d'Histoire de l'Art, y a présenté sa communication sur « Le public roumain au cours d'un siècle de théâtre (1818—1918) »).

En juin, à Constanţa, sur le littoral de la mer Noire, s'est déroulée la « Semaine des théâtres de poupées », et à la fin du même mois, à Piatra Neamţ, en Moldavie, a été organisé le Premier Festival des Spectacles pour la jeunesse et les enfants, par le théâtre de cette ville, l'un des meilleurs de Roumanie et autour duquel s'est formé une excellente équipe de jeunes. Parallèlement, une session de débats sur le thème « Le théâtre et la jeunesse » a donné lieu à d'amples discussions sur le public des jeunes, sur la littérature dramatique qui lui est destinée, sur les acteurs et metteurs en scène débutants, le rapport théâtre-jeunesse étant analysé par des sociologues, des psychologues, des philosophes, des critiques de théâtre, des metteurs en scène et des auteurs dramatiques (le secteur de théâtre de l'Institut y a été représenté par la communication de Letiţia Gîtză: « La psychologie du jeune acteur »). Parmi les troupes théâtrales qui ont remporté des prix au Festival il faut citer le Théâtre de la Jeunesse de Piatra Neamţ, « pour sa présence dans le mouvement théâtral », ainsi que l'un de ses metteurs en scène, Andrei Șerban, pour le spectacle *L'Homme bon de Sytchouan*.

Au mois de juillet, s'est déroulé à Sibiu, en Transylvanie, la deuxième édition du festival annuel « Cibinium ». Dans la mise en scène de Dan Nasta, le Théâtre d'Etat y a présenté trois premières en plein air, en utilisant avec goût et avec le sens du style le décor naturel et architectonique de cette ville à la fois médiévale et baroque: la féerie *Alizouna*, par Tina Ionescu, dans l'île située au milieu du parc; *Egmont* dans la cour intérieure du palais Brukenthal et *Richard III* sous les murs de la vieille forteresse, tandis que sur la Place des Orfèvres on jouait, en allemand, la pièce pour marionnettes *La sage Hélène* par Wilhelm Busch (mise en scène — Hans Schuschnig). En même temps, deux débats publics analysaient le problème du théâtre en province et les tendances de la dramaturgie nationale actuelle.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

A partir de septembre et jusqu'au 20 décembre, des troupes théâtrales de toutes les régions du pays ont participé au Festival National des Théâtres dramatiques, festival dont le but a été de passer en revue et de choisir parmi les meilleures mises en scène de pièces roumaines au cours des deux dernières années. Onze prix ont couronné les efforts des équipes engagées dans ce concours. Nous en citons quelques-uns: le Prix pour le meilleur spectacle du festival — *Coana Chiriţa* par Alecsandri-Muşatescu, dans la mise en scène de Horea Popescu (Théâtre National « I. L. Caragiale » de Bucarest); le Prix spécial pour le meilleur spectacle avec une pièce d'actualité — *Aceşti îngeri trişti* (Ces anges tristes) par D. R. Popescu, dans la mise en scène d'Eugen Mercus (Théâtre d'Etat de Tîrgu-Mureş); deux prix pour la mise en scène — Dinu Cernescu pour le spectacle avec la pièce *Absenţă* (Absence) par Iosif Naghiu (Théâtre « Giuleşti » de Bucarest) et Sorana Coroamă pour *l'Archer*, pièce de Ion Omescu (Théâtre National « V. Alecsandri » de Jassy); le Prix pour le meilleur récital — les acteurs Tudor Gheorghe (Théâtre National de Craiova) et Varga Vilmos (Théâtre d'Etat d'Oradea).

La réunion internationale de Bucarest, ayant pour thème « Le développement professionnel du jeune metteur en scène », organisée par le Centre National Roumain sous les auspices de l'Institut International de Théâtre (I.T.I.), est sans doute l'un des événements les plus marquants de l'été 1969. Pendant une semaine (du 15 au 22 juin), les débats théoriques ont alterné avec les spectacles présentés par les plus jeunes metteurs en scène roumains: Andrei Şerban avec *L'Homme bon de Sytchouan* de Brecht, Ivan Helmer avec *Le Malentendu* de Camus, Aurel Manea avec *Les Saisons* de Wesker ou bien Anca Ovanez avec *Les Troyennes* d'Euripide. Trois équipes étrangères ont elles aussi présenté des spectacles: celle de l'Université de Kansas — un fragment du *Rêve américain* d'Albee, le Théâtre d'Ostrava — *La Messe de Noël* de Milan Calabek, et le Théâtre Sovremenik de Moscou — *Eternellement vivants* par Rozov. Parmi les invités, venus de 27 pays, citons par exemple, Rosamond Gilder (U.S.A., président d'honneur de l'I.T.I.), Charles Marrowitz (Angleterre), Jean-Louis Roux (Canada), Ellen Steward (U.S.A.), Boleslav Rostotzki et Oleg Efremov (U.R.S.S.), Paul-Louis Mignon (France), Roman Szydlowsky (Pologne).

Au mois de septembre, au Festival International Expérimental de Belgrade (BITEF), IIIe édition, organisé par le Théâtre « Atelier 212 », le Théâtre de Comédie de Bucarest s'est présenté avec *Tueur sans gages* (mise en scène — L. Giurchescu) de Ionesco qui, vu l'allure parfois ultra-avant-gardiste du festival, faisait figure de « classique ».

✧

Du 12 au 14 juin 1969, l'Institut d'Histoire de l'Art a célébré son XXe anniversaire par une session scientifique à laquelle ont participé tous les secteurs de recherches de l'Institut. Le secteur de théâtre y a été représenté par les communications de: Simion Alterescu, *L'Influence du théâtre satyrique sur le développement du théâtre roumain ancien et moderne*; Mihai Florea, *Le concept roumain de « culture théâtrale »*; Ana Maria Popescu, *La contemporanéité du drame historique roumain*; Letiţia Gîtză, *Le décor de théâtre par rapport à l'évolution de la dramaturgie et des arts plastiques*; Olga Flegont, *Le masque de théâtre — symbole de la métamorphose*; Lelia Elian, *Les grands acteurs italiens sur la scène roumaine entre 1870 et 1914* et Liliana Ţopa, *Quelques considérations esthétiques sur le théâtre de marionnettes*. En tant qu'invité, Ion V. Boeriu, membre de la Section d'histoire de l'art de Cluj, a présenté sa communication *La troupe de Matei Millo à Braşov et à Sibiu (1870)*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

En ce qui concerne la présence à l'étranger des membres de l'Institut d'Histoire de l'Art, il faut signaler les conférences sur l'*Art scénique roumain* tenues par Simion Alterescu, chef du secteur du théâtre, à l'Université de Vienne, à l'« Institut für Theaterwissenschaft ». De plus, étant invité par la Fédération Internationale de l'Association des Bibliothèques et des Musées de l'art du spectacle, Simion Alterescu a participé aux travaux de la Commission chargée de préparer le Congrès de Gênes, de 1970. Du 1er novembre au 30 décembre, Mihai Florea, maître de recherches dans le secteur de théâtre, a bénéficié d'une bourse d'études offerte par l'Académie des Sciences de Varsovie. A partir du 8 novembre et jusqu'au 3 décembre, Olga Flegont, maître de recherches, a entrepris un voyage d'études dans la République Démocratique Allemande, invitée par la « Deutsche Akademie der Wissenschaften » de Berlin. A la même époque, Anca Costa-Foru, maître de recherches dans le même secteur, a fait un voyage d'études à Paris, afin de chercher des documents relatifs à l'activité des acteurs roumains sociétaires de la Comédie Française (De Max, Yonnel, Maria Ventura, Elisabeth Nizan, etc.).

En avril, le publiciste et critique dramatique français Georges Schlocker, se trouvant à Bucarest, a rendu une visite à l'Institut d'Histoire de l'Art et s'est entretenu avec des représentants du secteur de théâtre, en abordant des problèmes d'art scénique roumain contemporain et en projetant un échange de publications relatives à l'histoire du théâtre.

Liliana Țopa

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CHRONIQUE DE L'ANNÉE MUSICALE

Un coup d'œil général sur la vie musicale de l'année 1969 — la seconde moitié de la saison passée et la première moitié de l'actuelle saison — permet de relever quelques aspects caractéristiques.

Au cours de cette année musicale la Roumanie a reçu la visite de nombreux hôtes étrangers (chefs d'orchestre, solistes, ensembles de musique de chambre et orchestres symphoniques).

Parmi les chefs d'orchestre étrangers qui ont conduit les orchestres symphoniques de la Philharmonique «Georges Enesco» et de la Radiotélévision Roumaine, nous signalons: Kurt Masur, Charles Dutoit, Stanislas Wislocki, Louis Frémaux, Massimo Freccia, Enrique Garcia Asensio, José Belaunde Moreyra, Antonio Ros-Marba, Yuzo Toyama, Aaron Copland, Ionel Perlea, Georges Prêtre, Pierre Colombo, Kurt Wöss, etc.

En ce qui concerne les solistes étrangers qui ont donné leur concours aux concerts symphoniques ou qui ont soutenu des récitals, nous citons: les pianistes soviétiques Nina Lelciuc, Rudolf Kerer et Dimitri Bachkirov, les violonistes français Régis Pasquier, Pierre d'Archambeau et Christian Ferras, le trompettiste américain Robert Nagel, la harpiste française Martine Géliot, les pianistes Bruno-Leonardo Gelber (Argentine), Jacques Genty (Belgique), Thérèse Dussaut (France), José Antonio Bezzan (Brésil), Maria Cherogeorge (Grèce), Nevin Afrouz (Iran), Christoph Eschenbach (République Fédérale d'Allemagne), Wilhelm Kempff et Aldo Ciccolini; le ténor Peter Schreier (République Démocratique Allemande), la basse Miroslav Tchangalovitch (Yougoslavie), etc.

Parmi les invités de l'Opéra Roumain on remarque la présence de Evghenia Mirosnitchenco (U.R.S.S.), Mieko Takizawa (Japon), Alis Manukian (Turquie), Wilhelm Krug (République Démocratique Allemande), Louis Quillico (Canada), Nicola Ghiuzelev (Bulgarie), Miroslav Tchangalovitch (Yougoslavie), Danilo Cestari, Giuseppe Todaro, Virginia Zeani et Nicola Rossi-Lemeni (Italie), Gloria Lind (Etats-Unis), etc.

La Roumanie a été visitée au cours de cette période par des orchestres symphoniques et des ensembles de musique de chambre, tels que: « L'Orchestre National de la Radiotélévision Française » conduit par Jean Martinon et par Roberto Benzi, « L'Orchestre symphonique de la Philharmonique de Leningrad » conduit par Evgheni Mravinski, « L'Orchestre symphonique de la Philharmonique Nationale de Varsovie » sous la direction de Witold Rovicki, « Le quatuor de Zagreb », Yehudi Menuhin et « Menuhin Festival Orchestra », le quatuor « Pleyel » des Pays-Bas, « Le quatuor à cordes de Berlin » (République Démocratique Allemande), l'ensemble de cordes « Eugène Ysaye » de Belgique conduit par Lola Bobescu, « L'orchestre de chambre de Munich » conduit par Hans Stadlmair, « L'orchestre de chambre de l'Université catholique du Chili » conduit par Fernando Rosas et l'ensemble « L'Opéra de Wallonie » de Belgique.

Nos solistes et nos orchestres ont manifesté une préoccupation intense pour l'enrichissement de leur répertoire, par la présentation, en première audition, de nouvelles créations roumaines, telles que: *La Xème Symphonie* de Mihail Andricu, *Méditations* de Wilhelm Berger, la cantate *Arc*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

réflexe et le quatuor *Pralaya* de Marius Suciu, *Alternances* de Cornel Țăranu, *Blanc et noir* de Corneliu Dan Georgescu, *La Symphonie* de Nicolae Beloiu, *Ergodica* de Lucian Meţianu, *La Symphonie* de Sorin Vulcu, *Le Concerto pour piano, vents, harpe, percussion et contrebasse* de Dieter Acker, *L'Ouverture de concert* de George Draga, *Toccata symphonique* de Alexandru Paşcanu, la cantate *Ulysse* de Liviu Glodeanu, *Le Concerto pour hautbois, basson et orchestre à cordes* de Adrian Raţiu, *Trois pièces pour clarinette et bande magnétique* de Corneliu Cezar, *Mémorial* de Octavian Nemescu, l'oratoire *Mioriţa* de Sigismund Toduţă, *Visions cosmiques* de Dan Voiculescu, *Le Concerto pour orgue et orchestre* de Andreas Porfetye, *Le Concerto pour violon et orchestre* de Nicolae Buicliu, etc., tandis qu'à l'Opéra Roumain on a donné en première l'opéra de Gheorghe Dumitrescu, *Decebal*. Un ensemble de musique de chambre, conduit par Ludovic Baci, a exécuté des pièces inédites de quelques musiciens transylvains du XVIe et du XVIIe siècle (V. Bakfark, G. Ostermayer, G. Mosto, D. Croner, G. Reilich).

La promotion des jeunes talents a préoccupé la Philharmonique « Georges Enesco » et la Radiotélévision Roumaine qui ont organisé les cycles: « Jeunes interprètes sur les scènes de la Philharmonique », « La tribune des interprètes » et « La tribune des jeunes compositeurs ». Sur la scène du Studio du Conservatoire « C. Porumbescu », les concerts symphoniques (l'orchestre « Academica »), les concerts de musique de chambre (l'orchestre « Camerata » et « Les solistes de Bucarest »), les récitals instrumentaux et vocaux, les spectacles d'opéra ont fourni aux étudiants l'occasion de leur premier contact avec le public. Cet hiver on a également organisé à Bucarest le Festival républicain des écoles de musique, avec la participation de plus de 1000 élèves provenant de quarante écoles de tout le pays.

Il importe de noter aussi l'activité de plus en plus intense de nombreux ensembles de musique de chambre de Bucarest et d'autres villes de Roumanie (le quatuor « Musica », le quatuor « Philharmonia », l'ensemble « Musica Nova », le chœur « Madrigal », le quatuor de la Philharmonique de Cluj, l'ensemble « Ars Nova » de Cluj, l'ensemble « Musica Viva » de Jassy, etc.), dont certains ont remporté des succès considérables à l'étranger.

« L'année Beethoven » (1970) a débuté par trois concerts de l'orchestre symphonique de la Radiotélévision, conduits par Iosif Conta (le 15, le 22 et le 29 janvier), avec le concours des pianistes Fausto Zadra (Italie) et Magda Tagliaferro (France). L'orchestre et le chœur de la Philharmonique, sous la direction de Mircea Basarab, ont exécuté (le 6 et le 7 février) la *Missa Solemnis*. Ensuite, les amateurs de musique de chmbre ont eu l'occasion d'assister au récital de lieder beethoveniens soutenu par Peter Schreier et au récital de piano donné par Radu Lupu.

✧

Les 12, 13 et 14 juin 1969 se sont déroulés dans la salle de séances de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie les travaux de la session scientifique de l'Institut d'Histoire de l'Art. Organisée à l'occasion du vingtième anniversaire de l'Institut, la session représenta en même temps un hommage au vingt-cinquième anniversaire de la Libération de la Roumanie.

A la séance d'ouverture, qui eut lieu le 12 juin 1969, le directeur de l'Institut, l'académicien George Oprescu, exprima quelques émouvantes *Pensées sur la raison d'être de l'histoire de l'art dans la culture d'un pays*. Ce fut sa dernière participation à une manifestation publique avant une douloureuse fin qui devait avoir lieu peu après ce mémorable événement: le professeur George Oprescu est mort le 13 août 1969.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Le thème qu'il proposait à l'ouverture des travaux était d'autant plus significatif qu'il représentait le résultat d'une longue expérience dans divers domaines de l'histoire des arts et aussi une justification de cette activité qui a guidé ses collaborateurs et les générations de jeunes chercheurs. Le directeur scientifique adjoint, M. Mircea Popescu, a présenté, lui aussi, un vaste rapport qui reflétait les préoccupations diverses et les réalisations de l'Institut d'Histoire de l'Art, le long des vingt ans de son activité. Dans ce rapport ont été mis en évidence les thèmes du domaine de l'histoire de la musique qui ont été étudiés ainsi que les buts poursuivis ces dernières années par le groupe des musicologues de l'Institut.

Au cours de la même séance, Mircea Voicana, chef du secteur de l'histoire de la musique de l'Institut, a présenté le rapport intitulé *Objectif et perspective dans la recherche musicologique contemporaine*, exposé théorique qui analysait la corrélation dialectique entre la perspective historique et le caractère objectif de la science; cette analyse se proposait d'étudier les diverses variations subjectives et objectives, dans le temps, par rapport au chercheur, à l'évolution du goût, et toutes ces variations convergeaient vers la démonstration de l'évolution de l'objet de la musicologie et du sens esthétique correspondant.

Dans l'après-midi de la même journée ont été présentés, entre autres, les communications du professeur Gheorghe Ciobanu — *Un* **Kyrie eleison** *à quatre voix sur notation byzantine, du commencement du XVIIIe siècle*, découvert dans les fonds de la Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie —, et de Clemansa Firca, chercheur au secteur d'histoire de la musique — *Transfigurations de certains styles européens à travers la musique de Georges Enesco*, basée sur ses études à caractère comparatif, entreprises ces dernières années, sur les rapports de la musique roumaine avec la musique européenne au XXe siècle.

Le matin de la deuxième journée, Alfred Hoffman, maître de recherches au secteur d'histoire de la musique, a traité des problèmes posés par *Le style de l'interprète*, les implications dans l'acte de recréer l'œuvre musicale de la personnalité de l'interprète qui, en analysant son travail artistique, tient compte de sa contribution créatrice à la mise en valeur de l'œuvre.

L'après-midi du 13 juin, Elisabeta Dolinescu, chercheur au secteur d'histoire de la musique, en présentant le *Musicologue Teodor Burada*, a utilisé une documentation dépassant le thème proprement dit, afin de mettre en évidence les rapports entre son activité de musicologue, professeur, musicien et folkloriste. Brânduşa Căplescu et Lucia Alexandrescu, chercheurs dans le cadre de la même section, ont souligné *L'unité de culture musicale des Roumains* pendant les années précédant l'union des pays roumains (le 1er décembre 1918); elles ont poursuivi dans ses diverses étapes le contact entre les créateurs, les groupes artistiques et les interprètes des deux versants des Carpates, contact qui a contribué à la formation de la conscience d'unité nationale du peuple roumain.

Au cours de la dernière journée, Elena Zottoviceanu, maître de recherches au secteur d'histoire de la musique, a abordé dans sa communication à caractère théorique et analytique: *Des éléments du langage énescien préfigurés dans ses œuvres d'école*, quelques problèmes qui n'ont pas été étudiés jusqu'à présent.

Les exposés scientifiques présentés par les membres du groupe de recherches musicologiques de l'Institut d'Histoire de l'Art ont reçu un très bon accueil de la part de l'auditoire.

✧

Du 19 au 21 mai a eu lieu au Conservatoire « C. Porumbescu » de Bucarest la IVe Session scientifique des cadres didactiques. Elle fut dédiée au 25e anniversaire

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de la Libération de la Roumanie. Thème général: tradition et innovation dans la création, l'interprétation et la pédagogie musicales.

Après le discours d'ouverture du professeur Victor Giuleanu, recteur du Conservatoire, les cadres didactiques des instituts d'enseignement musical de Bucarest, Cluj, Jassy et Timişoara ont présenté 40 communications abordant les divers aspects de l'art de la musique.

La personnalité de Georges Enesco a été de nouveau au centre des préoccupations: le chargé de cours Cornel Ţăranu, l'assistant Florin Staicu, les chargés de cours Dan Smîntînescu et Viorel Cosma ont présenté les communications: *Traditions post énesciennes, Le concept énescien de tradition et d'innovation dans la l^er^ Suite en do majeur, Les rapports de Georges Enesco avec le Conservatoire de Bucarest* et *Georges Enesco — pianiste accompagnateur.*

Ces communications ont apporté de nouveaux éléments, complémentaires, à la recherche de la création énescienne.

Hétérophonie dans le monde moderne de la musique, par Ştefan Niculescu, chargé de cours, *Quelques réflexions sur la musique roumaine contemporaine par rapport à la tradition et l'innovation*, par Vasile Iliuţ, chargé de cours, *Recherches roumaines dans le domaine de la musique électronique*, par l'assistant Dinu Petrescu, *Quelques considérations sur les courants musicaux du XXe siècle*, par Iosif Csire, chargé de cours, — ont abordé des problèmes intéressants concernant le phénomène musical actuel.

Des aspects d'intérêt musicologique ont fait l'objet des communications sur *La tradition et l'innovation dans la terminologie musicologique*, par le professeur Ovidiu Varga et *Remarques sur des objectifs novateurs de la musicologie roumaine*, par Ioan Husti, maître de conférences.

On trouve des données intéressantes sur les compositeurs roumains dans: *Tradition et innovation dans la création de Dimitrie Cuclin*, par Ion Marian, maître de conférences, et *Tradition et innovation dans la création des compositeurs de Jassy*, par Mihai Cozmei, chargé de cours.

Le professeur Victor Giuleanu, Dinu Ciocan, chargé de cours, et Petre Lefterescu, maître de conférences, ont traité des problèmes de rythme: *Le concept de rythme au Moyen Age, Contribution à l'analyse structurelle du rythme dans le langage musical traditionnel* et *Le rythme, facteur structurel dans l'élaboration de l'interprétation musicale.*

Les communications de folklore musical portent sur *La tradition et l'innovation dans le processus de la genèse et l'évolution du chant proprement dit* — Vasile Dinu, chargé de cours, *De quelques aspects innovateurs dans la pratique de la musique populaire instrumentale* — Florin Georgescu, chargé de cours, et *Du Kisar au semsemiya (Tradition et innovation dans la musique égyptienne)* — Tiberiu Alexandru, chef du secteur musical de l'Institut d'Ethnographie et Folklore de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.

Les autres communications traitaient des problèmes de l'interprétation, de la pédagogie et de la théorie musicale. Elles ont été présentées par: Dumitru D. Botez, Arta Florescu, Alexandru Trifu, Radu Negreanu, Ionel Geantă — professeurs; Nahman Leib, Anghel Ionescu-Arbore — maîtres de conférences; Anatol Vieru, Dan Constantinescu, Matei Schorck, Suzana Coman-Bosica, Leontina Coban, Mircea Dan Răducanu, Ana Pitiş et Ioana Minei — chargés de cours, Sorin Vulcu, Bissy Roman, Lavinia Tomulescu-Coman, Ogneanca Lefterescu — assistants, le chef d'orchestre Grigore Iosub, le professeur Stela Cameniţă et le docteur Adrian Klein. Les deux derniers, membres du laboratoire de recherches pédagogiques du Conservatoire, ont présenté une communication sur un thème d'un caractère peu abordé: *Aspects biologiques dans la technique du piano.*

Il faut mentionner aussi la communication due à un groupe de membres de la chaire de piano, intitulée: *Florica Musi-*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cescu, personnalité représentative de l'école roumaine de piano, et qui constitue un hommage au professeur qui a donné à notre musique tant de pianistes de valeur.

Les travaux de la session se sont déroulés sous les auspices de la chaire d'histoire de la musique et de folklore (professeur titulaire: Ovidiu Varga).

✧

Au mois de février 1969, le secteur d'histoire de la musique de l'Institut d'Histoire de l'Art a reçu la visite de Thurston Dart, professeur titulaire de la chaire de musicologie à l'Université de Londres, qui a porté des discussions avec les membres du secteur susmentionné sur divers aspects de la recherche musicologique et le stade des recherches dans le domaine de la musique byzantine en Roumanie.

✧

M. Rychard Rybaric, chef de la section d'histoire de la musique à l'Institut de musicologie de l'Académie Slovaque de Bratislava, a visité notre pays à la fin du mois d'avril 1969, invité par l'Académie de la République Socialiste de Roumanie. Pendant son séjour à Bucarest, il a rencontré les membres du secteur d'histoire de la musique de l'Institut d'Histoire de l'Art. Les discussions ont abordé divers problèmes d'intérêt musicologique. Le hôte a visité aussi les villes de Sibiu et de Braşov où il a consulté des archives musicales.

✧

Le 2 juin 1969, le musicologue Vasile Tomescu a tenu une conférence au siège de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie sur le thème: *Constantin Brăiloiu, sur la polyphonie populaire*. La conférence a été accompagnée d'illustrations musicales.

✧

Ulla-Britt Edberg, critique musical du journal *Svenska Dagblatt* de Stockholm, a rendu une visite à l'Institut d'Histoire de l'Art — le secteur d'histoire de la musique — au mois de juin 1969.

Les discussions avec les membres du secteur ont porté sur le phénomène musical contemporain et sur divers aspects de la critique musicale.

✧

Au mois d'octobre 1969, le secteur d'histoire de la musique de l'Institut d'Histoire de l'Art a reçu la visite du chercheur slovaque Liuba Balova. Les discussions ont porté sur la recherche musicale et spécialement sur la recherche dans les domains de la musique ancienne.

✧

Au commencement du mois de décembre — les 2, 3 et 4 — se sont déroulés les travaux de la Session scientifique du secteur de l'histoire de la musique de l'Institut d'Histoire de l'Art.

Abordant des zones diverses de l'histoire et de la théorie de la musique, la session a reflété quelques préoccupations scientifiques des musicologues roumains.

Dans son allocution d'ouverture, le directeur Mircea Popescu a souligné la nécessité de la recherche musicologique dans ses diverses directions, tandis que Mircea Voicana a mis en évidence son importance dans l'actualité.

Au cours des travaux de la session, les membres du secteur et les invités: les professeurs Teodor Bălan, Emilia Comişel, Franz Xaver Dressler, Ion Ianegic, George Manoliu, Liviu Rusu et Peter Szaunig, l'ingénieur Erast Peretz et le compositeur Doru Popovici, ont présenté 18 communications.

L'après-midi de la dernière journée fut dédié à la vie et à l'activité de Georges Enesco.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Deux concerts soutenus par la formation expérimentale « Lyra » et les membres du quatuor « Philharmonia » ont complété cette session d'une tenue scientifique très élevée.

Voici les titres des communications dans l'ordre de leur présentation:

L'actualité de la recherche d'histoire de la musique, par Mircea Voicana, chef du secteur d'histoire de la musique.

Un nouveau système d'intonation non tempérée pour les instruments musicaux aux sons fixes, par Erast Peretz.

Le style musical libre dans le folklore roumain, par le professeur Emilia Comişel.

Le rapport entre la mélodie et le texte dans la musique psaltique roumaine, par le professeur Gheorghe Ciobanu.

Un motet à 5 voix de Hieronymus Ostermayer (XVIIe siècle), par le professeur Franz Xaver Dressler (Sibiu).

Carl Filtsch, élève de Chopin, par le professeur Peter Szaunig (Sibiu).

Considérations sur la continuité de la pensée folklorique et ethnomusicologique de Constantin Brăiloiu, par Constantin Stihi-Boos.

Ramifications byzantines dans la musique roumaine, par le compositeur Doru Popovici.

Un manuscrit musical inédit de 1871, par Elisabeta Dolinescu.

Mihai Iancu Văcărescu-Claymoor, chroniqueur musical, par le professeur Ion Ianegic.

Maria de Sany, chanteuse roumaine, par Vladimir Popescu-Deveselu.

La transformation d'un texte en partition: « O noapte furtunoasă » (Une nuit orageuse) de Paul Constantinescu, par Lucia Alexandrescu.

Un traité d'harmonie en langue française, paru à Brăila en 1912, par le professeur Liviu Rusu.

Cantates ou opéras? Sur la forme de quelques œuvres de jeunesse de Georges Enesco, par Elena Zottoviceanu.

Aspects de l'activité pédagogique de Georges Enesco, par Alfred Hoffman.

Enesco, pianiste, par le professeur Teodor Bălan.

Le sens et le sentiment de l'histoire chez Georges Enesco, par Mircea Voicana.

Eugène Ysaye, violoniste et compositeur par le professeur George Manoliu.

Relations musicales entre la Roumanie et la Suède, par Anca Jalobeanu.

Valeurs actuelles de la musique tchécoslovaque, par Clemansa Firca.

Notes sur les opéras de Prokofiev et Chostakovitch, par Doru Popovici.

Brândușa Căplescu,
Mircea Voicana et
Vladimir Popescu-Deveselu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DISQUES DE MUSIQUE ROUMAINE

AUREL STROE

— *Musique de concert pour piano, cuivres et percussion*, Orchestre Symphonique de la Cinématographie, dirigé par Paul Popescu, au piano Constantin Ionescu-Vovu.

— *Musique pour « Œdipe à Colonos »*, pour instruments à vent, percussion et chœur d'hommes.
Ensemble de l'Orchestre Symphonique de la Cinématographie, dirigé par Aurel Stroe et Dumitru Pop.

Aurel Stroe (né en 1932) est l'une des personnalités les plus remarquables de la jeune génération. Il a de l'audace et du raffinement. Sa pensée créatrice, ferme et lucide, s'essaye à réconsidérer tous les moyens de s'exprimer en musique. Grâce à son intelligence, à son imagination puissante, ses recherches aboutissent à des sonorités vraiment émouvantes.

E C D 1207, 25 cm, 33 tours.

TUDOR CIORTEA

— *« Les facéties de Păcală »*, octuor pour instruments à vent, alto, violoncelle et piano.
Alexandru Nicolae, flûte; Constantin Ungureanu, clarinette; Zoltan Mogyorossy, hautbois; Emil Bîclea, basson; Paul Staicu, cor; Alexandru Todicescu, alto; Ştefan Metz, violoncelle; Mariana Kabdebo, piano.

— *Concerto pour orchestre à cordes*
Orchestre Symphonique de la Radiotélévision Roumaine dirigé par Iosif Conta.

Né en 1903 à Braşov, Tudor Ciortea a fait ses études en Roumanie, puis à Bruxelles avec Joseph Jongen et à Paris sous la direction de Nadia Boulanger et Paul Dukas. Aujourd'hui il est professeur au Conservatoire de Bucarest. Suivant son penchant pour une musique élaborée, mais colorée avec raffinement, il sait tirer parti des abondantes ressources du folklore roumain. La musique de chambre est son genre préféré.

E C E 0324, 30 cm, 33 tours

DAN CONSTANTINESCU

— *Variations pour violon, alto, violoncelle et piano*

ADRIAN RAŢIU

— *Concertino per la Musica Nova*

DORU POPOVICI

— *« Hommage à Ţuculescu », op. 31*

DUMITRU BUGHICI

— *Petit divertissement pour sextuor instrumental op. 30, n° 2*
Ensemble « Musica nova »; Hilda Jerea, piano; Mircea Opreanu, violon; Valeriu Pitulac, alto; Cătălin Ilea, violoncelle; Aurelian-Octav Popa, clarinette; Nicolae Alexandru, percussion.

Ecrites à l'intention de l'ensemble « Musica nova », on trouve dans ces œuvres une diversité des styles caractéristique pour la musique roumaine contemporaine. L'activité de l'ensemble « Musica nova » est orientée vers la musique d'aujourd'hui mais sans aucune exclusivité. Constitué en 1965 par la pianiste Hilda Jerea, cet ensemble de grande classe a acquis une réputation internationale.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MAÎTRES DE TRANSYLVANIE DES XVIe, XVIIe et XVIIIe SIÈCLES

Musique d'orgue

VALENTIN GREFF-BAKFARK (1507—1576)
— *Deux fantaisies pour luth* (1552)

DANIEL CRONER
— *Sélections de la Tablature d'orgue* (1681)

ANONYMUS
— *Sept chorals du Livre d'orgue de Cincşor* (1788)
Horst Gehann, orgue.

Enregistrements réalisés sur les orgues des églises évangéliques de Sighişoara (Bakfark et Anonymus) et de Rîşnov (Croner).

Valentin Greff-Bakfark, né à Braşov, a été connue de son temps en Transylvanie, en France, en Pologne et en Italie comme virtuose du luth. Les deux fantaisies pour luth proviennent d'un manuscrit de 1552. Transcription pour orgue par Horst Gehann. Intéressante figure du XVIIe siècle, Daniel Croner a déployé une intense activité diplomatique ainsi que musicale. Il a fait des études musicales à Wroclaw et à Wittenberg. Ses compositions d'orgue sont rassemblées dans un cahier resté manuscrit.

Les sept chorals ont été composés en 1788 par un organiste inconnu (probablement Johannes Hegbert, qui était à l'époque l'organiste de Cincşor). Le manuscrit se trouve dans les Archives de l'église de Cincşor.

Horst Gehann (né en 1928, études avec Franz Xaver Dressler de Sibiu et Viktor Bickerich de Braşov) s'est affirmé surtout comme interprète des classiques de l'orgue.

E C E 0342, 30 cm, 33 tours.

MARCEL MIHALOVICI
— *Quatuor à cordes n° 3, op. 52*
Quatuor « Cantabile »: Lucian Rogulski, Helmuth Schneider, Georges-Otto Roth, Tiberiu Ungureanu.
— « *Stances* », pour voix et piano, sur des poèmes de Mariana Dumitrescu: «*Après un voyage*», « *Sens* », «*Neige*».
Arta Florescu, soprano; Martha Joja, piano.

Né à Bucarest en 1898, Marcel Mihalovici a fait ses premières études musicales en Roumanie. En 1919 il a obtenu une mention, ensuite en 1920 et en 1925 deux prix « Georges Enesco ». Après des études brillantes à Schola Cantorum, il a fondé avec Martinu, Harsanyi, Tchérepnine et Beck un groupe connu sous le nom d'« Ecole de Paris ». En 1932 il a pris part — avec Ferroud, Milhaud, Tomasi, Honegger, Prokofiev et Harsanyi — à l'association « Triton ». Titulaire du prix Louis Spohr (Brunswick) et du prix de la Fondation Copley (Chicago), professeur de morphologie musicale à la Schola Cantorum (1959—1962), il a été élu en 1964 membre correspondant de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France.

E C E 0381, 30 cm, 33 tours.

RÉCITAL AURELIAN-OCTAV POPA

TIBERIU OLAH
— *Sonate pour clarinette seule*

ALEXANDRU HRISANIDE
— *Sonate pour clarinette et piano*

COSTIN MIEREANU
— *Variantes pour clarinette seule*

OCTAV NEMESCU
— *Polyrythmies, pour clarinette, piano et piano préparé*

MYRIAM MARBÉ
— « *Incantation* », sonate pour clarinette et piano
Aurelian-Octav Popa, clarinettiste
Piano: Al. Hrisanide (2), Alexandrina Zorleanu (4, 6), Octav Nemescu (4 — piano préparé).

Les pièces roumaines incluses dans ce disque-récital permettent d'apprécier le grand talent d'un artiste dont la carrière est déjà notoire malgré son jeune âge. Depuis 1959 il a remporté six grands prix internationaux. Ses affinités avec le répertoire contemporain, qu'il joue d'une façon bien originale et toujours convaincante, lui ont valu la conversion d'un grand public à la musique de nos jours.

E C E 0389, 30 cm, 33 tours.

Anca Jalobeanu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

THÉÂTRE

ROLAND BARTHES, *Despre Racine*. Bucarest, Ed. pentru Literatură universală, 1969. 240 p.

ANDREI BĂLEANU, *Teatrul modern la răscruce ?*, Bucarest, Ed. Meridiane, 1969. 178 p.

GASTON BATY et RENÉ CHAVANCE, *Viața artei teatrale de la începuturi pînă în zilele noastre*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1969. 236 p. + 8 f. illustr.

ȘTEFAN BERCIU, *Teatru polițist*. Bucarest, Ed. pentru Literatură, 1969. 250 p.

DOREL DORIAN, *Teatru*. Bucarest, Ed. pentru Literatură, 1969. 380 p.

VICTOR EFTIMIU, *Opere*. Bucarest, Ed. pentru Literatură, 1969. 448 p.

B. ELVIN, *Teatrul și interogația tragică*. Bucarest, Ed. pentru Literatură universală, 1969. 304 p.

CONST. ST. FIERASCU, *Teatru școlar*. Bucarest, Ed. Tineretului, 1969. 128 p.

ARAM FRENKIAN, *Înțelesul suferinței umane la Eschil, Sofocle și Euripide*. Bucarest, Ed. pentru Literatură universală, 1969. 264 p.

MIHNEA GHEORGHIU, *Dionysos*. Bucarest, Ed. pentru Literatură, 1969. 310 p.

MIHAI GRAMATOPOL, *Moira, Mytos, Drama*. Bucarest, Ed. pentru Literatură universală, 1969. 255 p.

EUGEN IONESCU, *Teatru*. 2 vol. Bucarest, Ed. pentru Literatură universală, 1969. 294 + 350 p.

ALFRED JARRY, *Ubu*. Bucarest, Ed. pentru Literatură universală, 1969. 584 p.

JAN KOTT, *Shakespeare, contemporanul nostru*. Bucarest, Ed. pentru Literatură universală, 1964. 444 p.

GEORG LUCACS, *Specificul literaturii și al esteticului*. Bucarest, Ed. pentru Literatură universală, 1969. 417 p.

AL. MIRODAN, *Replici*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1969. 184 p.

MOLIÈRE, *Tartuffe, Avarul*. Bucarest, Ed. pentru Literatură universală, 1969. 227 p.

VICTOR ION POPA, *Scrieri despre teatru*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1969. 484 p. + 7 p. illustr.

EDMOND ROSTAND, *Chantecler*. Bucarest, Ed. pentru Literatură universală, 1969. 300 p.

EDMOND ROSTAND, *Cyrano de Bergerac*. Bucarest, Ed. pentru Literatură — Biblioteca pentru toți, 1969. 314 p.

JEAN-PAUL SARTRE, *Teatru*. 2 vol. Bucarest, Ed. pentru Literatură universală, 1969. 375 + 375 p.

MIHAIL SEBASTIAN, *Întîlniri cu teatrul*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1969. 232 p.

FRIEDRICH SCHILLER, *Hoții, Don Carlos*. Bucarest, Ed. pentru Literatură universală, 1969. 368 p.

TRAVAUX PARUS

FRIEDRICH SCHILLER, *Wallenstein*. Bucarest, Ed. pentru Literatură, 1969. 254 + 280 p.

SOFOCLE, *Teatru*. Bucarest, Ed. pentru Literatură universală, 1969. 502 p.

PHILIPPE VAN TIEGHEM. *Mari actori ai lumii*, Bucarest, Ed. Meridiane, 1969. 328 p.

ION ZAMFIRESCU, *Istoria universală a teatrului*. Vol. 3. Bucarest, Ed. pentru Literatură universală, 1968. 622 p. + 24 f. illustr.

MUSIQUE

LOUIS BARTHOU, *Viața de dragoste a lui Richard Wagner*. Traduction: Jean-Victor Pandelescu. Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1969. 124 p.

A. E. BRACHVOGEL, *Tragedia unui geniu, Friedemann Bach*. Traduction: Horia Stanca et Nestor Gheorghiu. Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1969. 336 p.

CONSTANTIN BRĂILOIU, *Opere*. Vol. II. Trad. et préf.: Emilia Comișel. Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1969. 126 p.

PETRE BRÂNCUȘI, *Istoria muzicii românești*. Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1969. 246 p.

DUMITRU BUGHICI, *Forme muzicale (Liedul, Rondoul, Variațiunea, Fuga)*. Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1969. 224 p.

REV. ROUM. HIST. ART. SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, 1970, VII, P. 103—104.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

GHEORGHE CIOBANU, *Lăutarii din Clejani*. Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1969. 220 p.

ANTONIO FERNANDEZ-CID, *Granados*. Traduction: Esdra Alhasid. Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1970. 184 p.

PETRE GHIAȚĂ et CLAIRY SACHELARIE, *Maria Tănase și cîntecul românesc*. IIIe édition. Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1969. 294 p.

VICTOR GIULEANU, *Ritmul muzical*. Vol. II. Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1969. 222 p.

IOAN MASSOFF, *Tenorul Ioan Băjenaru și vremea lui*. Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1970. 234 p.

TITUS MOISESCU et MILTIADE PĂUN, *Ghid de operetă*. Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1969. 345 p.

ROBERT PITROU, *Viața intimă a lui Schubert*. Traduction: Constanța Stănulescu. Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1969. 168 p.

DORU POPOVICI, *Gesualdo di Venosa*. Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1969. 146 p.

ANSELME REMER, *Peregrinările unor viori celebre*. Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1969. 144 p.

GEORGE SBÂRCEA, *Mihail Jora*. Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1969. 235 p.

GEORGE SBÂRCEA, *Muza veselă*. IIe édition. Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1969. 294 p.

BERNARD SHAW, *Despre muzică și muzicieni*. Traduction: Niculai Popescu. Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1969. 280 p.

Studii de muzicologie. Vol. IV (*Simpozionul « George Enescu »*). Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1968. 432 p.

Studii de muzicologie. Vol. V. Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1969. 310 p.

SIGISMUND TODUȚĂ, *Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach*. Vol. I. Bucarest, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1969. 374 p.

CINÉMA

Almanahul « Cinema » 1970. Bucarest, 1969. 238 p. + ill.

Anul cinematografic 1968. Bucarest, Arhiva națională de filme. 160 p.

Bibliografie internațională cinema 1968. Réd.: Ervin Voiculescu. Bucarest, Arhiva națională de filme, 1969. 136 p.

Caietul cinefilului pe 1970. Bucarest, ACIN — Casa Filmului, 1969. 287 p.

SILVIA CINCA, *Jean Gabin*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1969. 62 p. + ill.

Cineaști români. Dicționar bibliografic. Réd.: Cristina Cociovescu. Bucarest, Arhiva națională de filme, 1969. 113 p.

Le Cinéma roumain. Bucarest, Romania-Film, 1969. 60 p. + ill.

Comici vestiți ai ecranului (Komiki mirovogo ekrana). Trad.: Al. Stark. Bucarest, Ed. Meridiane, 1969. 311 p. + ill.

L. ESCOUBE, *Gary Cooper, Cavalerul vestului (Gary Cooper, le chevalier de l'Ouest)*. Trad.: C. Stănulescu et G. Rădulescu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1969. 167 p. + ill.

Filmografia producției cinematografice românești 1968. Filme artistice și de animație. Bucarest, Arhiva națională de filme, 1969. 35 p.

Gérard Philipe. Amintiri și mărturii (Souvenirs et témoignages recueillis par Anne Philipe). Trad.: Radu Dragomir. Bucarest, Ed. Meridiane, 1969. 442 p. + ill.

P. LEPROHON, *Maeștrii filmului francez (Visage du cinéma français)*. Trad.: Lia Crișan. Bucarest, Ed. Meridiane, 1969. 513 p. + ill.

E. LINDGREN, *Arta filmului (The Art of the Film)*. Trad.: Simona Balamace. Bucarest, Ed. Meridiane, 1969. 320 p.

A. MĂNOIU, *J. A. Bardem*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1969. 80 p. + ill.

M. MIHĂILESCU, *Sophia Loren*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1969. 63 p.

D. R. POPESCU, *Prea mic pentru un război atît de mare. Povestire cinematografică*. Bucarest, Ed. Militară. 1969. 139 p.

TITUS POPOVICI, *Mihai Viteazul*. Bucarest, Ed. Militară, 1969. 216 p.

AL. RACOVICEANU, *Luchino Visconti*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1969. 91 p. + ill.

Romanian Shorts Experimental Films. Bucarest, Romania-Film, 1969. 27 p. + ill.

Romanian Shorts Documentary and Science Films. Bucarest, Romania-Film, 1969. 108 p. + ill.

Romanian Shorts Films of Ethnography and Folklore. Bucarest, Romania-Film, 1969. 52 p. + ill.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

AVIS AUX COLLABORATEURS

La Revue Roumaine d'Histoire de l'art *publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité.*

La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes:

Les manuscrits en trois exemplaires seront remis à la rédaction, dactylographiés à double interligne; chaque page aura 31 lignes à 62 signes, soit 2 000 signes. Les titres des revues seront abrégés conformément aux usances internationales. Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.), limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée. Les auteurs ont droit à 50 tirés à part gratuits.

La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.

Les manuscrits pour la Revue Roumaine d'Histoire de l'art *seront remis à la rédaction dans l'une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand ou espagnol), accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante: 196, Calea Victoriei, Bucarest, Roumanie.*

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME VII, p. 1—104, BUCAREST, 1970

PRINTED IN ROMANIA
by «ARTA GRAFICĂ»
BUCHAREST

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LEI 30

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro